موسوعة

# المصطلح النقدي

## المجلد الاول

المأساة الرّومانسيّة

الجمالية المجاز الذّهني

ترجمة

د. عبد الواحد لؤلؤة

المؤسّسة
العربيّة
للدراسات
والنشر

مَوسُوعَة

# المُصَطَلحُ النَقدِيّ

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون ساقية الجنزير ت ١/ ٧٩ ٨
برقيا موكيالي بيروت ص ب ٥٤٦٠/١١ بيروت

الطبعة الثانية ١٩٨٣

# مقدمة الطبعة الثانية

صدر العدد الأول من هذه السلسلة في أوائل عام ١٩٧٨ ونفدت الطبعة الأولى خلال أسابيع قليلة . لقد كان استقبال هذا المشروع الأدبي والتعليقات المختلفة عليه مما يبعث الارتياح في نفس كل من يتجرد لنقل المفيد من الثقافة العالمية الى القارىء العربي . وكانت جهود القائمين على المشروع في وزارة الثقافة والاعلام ، وما تزال ، برغم جميع الصعاب ، أول ما يبعث على القناعة ان القارىء العربي ما يزال بخير ، يبحث عن المعرفة ، في جميع الظروف . ولا أحسب ان سعر الكتاب الرخيص هو السبب الأول في انتشار هذه السلسلة بين صنوف القراء العرب .

لقد وردتني تعليقات وملاحظات شتى من عدد من الأقطار العربية ، أخذتُ بها جميعاً عند إعداد هذه الطبعة الثانية في شكلها المجلد ، الذي أرجو ان يستمر حتى نهاية أعداد السلسلة التي زادت عن الأربعين عدداً . وكانت أغلب الملاحظات تطالب بالمزيد من الهوامش والشروح . ولو أمكن الاستمرار في ذلك لزادت الهوامش

على المتن ، وهو أمر غير عملي ، يتجاوز على حق القارىء في البحث الشخصي .

كان أمر إعادة النظر في لغة الترجمة ، نحواً وأسلوباً ، اهم ما يميز هذه الطبعة الثانية . وأنا مدين في ذلك الى الاستاذ الكريم الدكتور عبد الأمير الورد ، من كلية الآداب بجامعة بغداد . ويعرف كل من « عاقر » الترجمة ان النص يبقى ماثلاً في ذهن المترجم ، مهما كانت لغته العربية سليمة ، مما يقود الى تجاوزات على دقائق النحو والصرف والاشتقاق ، لا يسهل ادراكها الا لمن غاب عنه النص . ومن هنا أهمية الجهد الذي بذله هذا الصديق الكريم .

وما زلت أحسب ان هذه الترجمة ، بما فيها من نحت وتوليد في المصطلحات الأجنبية ، تقصرّ عن الكمال الذي أنشد . ولكن المترجم الذي يبدي ء ويعيد خيرُ من الذي يموت وفي نفسه شيء من حتى .

**بغداد ـ حي الجامعة**

ربيع ١٩٨٢

**دكتور عبد الواحد لؤلؤة**

# مقدمة عامة بقلم المترجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة ( المصطلح النقدي ) باللغة الانكليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية الى القارىء العربي ، الذي لم تتيسّر له معرفة اللغة الأجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعا حاجة الى التزّود بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكـاتب والقارىء على حـد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوربية ترجع الى حضارة الاغريق والرومان وما نشأ من آداب أوربية منذ عصر النهضة فان ترجمتها الى العربية لا يمكن ان تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوربية المشتقة عن الاغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريب ، الى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ،

إضافة الى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموما ان اقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير ، مما يحملني أحيانا على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوربية ، وجدت من الافضل الابقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش إلا الأقل ، معوضاً ، عند الضرورة ، شروحا سريعة / بين خطين مائلين / . واقتضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الاعلام الاوربية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم اسماء الاعلام الاجنبية في أقطار عربية شتى فإسم الشاعر الألماني گوته يكتب كوته ، وجوته ، وغوته في بلاد شتى ، وأرى أن الأقرب الى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل الكلمة الفارسية ( گل ) أي ( زهرة ) . وهذه الأحرف لا تزيد عن أربعة :

ڤـ = v ، پـ = p ، چـ =ch ، گـ = g وهذا ما يجري في العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الاعجمية يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من اجزاء هذه السلسة قد كتبه مختص توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء ( مراجع مختارة ) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً لفائدة المستزيد .

بغداد/ حي الجامعة　　　　د. عبد الواحد لؤلؤة

خريف ١٩٧٧

# عن المؤلف

منذ أن صدر الجزء الأول من (موسوعة المصطلح النقدي) في أوائل عام ١٩٧٨ أشار عليّ الكثير من القراء الجادين بكتابة تعريف سريع بمؤلف كل جزء عند صدوره. ولم تكن هذه الملاحظة غائبة عنيّ، فهي مفيدة للقارىء العربي. ولكن الواقع أن المساهمين في تأليف أجزاء هذه الموسوعة هم من أساتذة الجامعات البريطانية في الغالب، اختارهم البروفسور جون جمب، رئيس قسم الأدب الانكليزي في جامعة مانچستر (وقد توفي في العام ١٩٧٦). وبعض هؤلاء الكتاب مشهور، مذكور في موسوعات المؤلفين والأكاديميين، وبعضهم جديد في عالم الكتابة، ولكنه موضع ثقة المحرّر، حكماً على دراساتهم المنشورة في الدوريات الاكاديمية.

لقد أجريتُ بعض الأبحاث عن هؤلاء الكتّاب، وبعضهم أعرفه شخصياً، كما اتصلتُ بعدد من المؤسسات الثقافية في بريطانيا، ومع دار النشر (مثيوين) فتجمعّت لدي بعض المعلومات عن المؤلفين وما أزال في انتظار معلومات أخرى سأثبتها في أول كل جزء مما يصدر في المستقبل بعون الله.

هذه بعض الملاحظات عن مؤلفي الأجزاء السابقة:

**١ ـ المأساة** تأليف كليفرد ليچ.

ولد عام ١٩٠٩ ، أستاذ اللغة الانكليزية وآدابها في جامعة (دَرَم) البريطانية (١٩٥٤ ـ ١٩٦٣) واستاذ الادب الانكليزي في جامعة (تورونتو) الكندية (١٩٦٣ ـ ١٩٧٤) ومؤلف العديد من الكتب عن الدرامة في عصر الملكة اليزابيث (١٥٥٨ ـ ١٦٠٣) والحقبة اللاحقة المعروفة باسم (الدرامة اليعقوبية) وهو عصر الملك جيمز الأول (١٦٠٣ ـ ١٦٢٥) وهي فترات شكسبير وازدهار المسرح الانكليزي.

**٢ ـ الرومانسية** تأليف ليليان فرست، لا معلومات عنها.

**٣ ـ الجمالية** تأليف ر. ب. جونسن، لا معلومات، أول كتاب ينشر.

**٤ ـ المجاز الذهني** تأليف ك.ك. رثفن.

أستاذ الأدب الانكليزي في جامعة كانتربريَ، نيوزيلند.

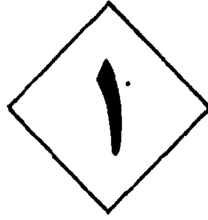
# مقدمة عامة بقلم المحرر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها . او مادتين او ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتنا النقدية . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المألوف من جداول التعبيرات الادبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المقتضبة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات .

بعض التعبيرات موضوع البحث تشير الى حركات أدبية

( مثل الرومانسية ، والجمالية ) ، وبعضها يشير الى أنماط أدبية ( مثل الكوميديا والملحمة ) بينما يشير بعضها الآخر الى خصـائص أسلوبية (مثـل المفارقـة، والمجـاز الـذهني ) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهـج موحـد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعا قد اجتهدوا في تقديم ما وسعهم من مقتطفات توضيحية ، وفي الاشارة حيثما اقتضت الحاجة الى ادب اكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارىء الى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحـات للتوسـع في القراءة .

جامعة مانچستر جون . د. جمپ




# المَأســاة

بقَلــم

كليفُــرد ليــج

**TRAGEDY**

*by Clifford Leech*

# تمهيد

إنه لشرف عظيم أن يطلب إليّ البروفسور جون جمپ كتابة الجزء المخصص عن ( المأساة) في هذه السلسلة ، ومع ذلك فهو من الواجبات التي يحفّها الكثير من المصاعب . فعلى الرغم من أن مجلّداً قوامه مئة ألف كلمة قد يستغرق جهداً أطول ، لكنه من بعض الوجوه عمل اكثر سهولة . فالذي يُقدّم هنا إن هو إلا لمحة عابرة عما كانت تعنيه ( المأساة ) عبر العصور ، ومع ذلك آمل ان يكون التعبير قد اتضح بعض الشيء بهذه الطريقة .

تورونتو، ١٩٦٩ كليفُرد ليج



# تعريفات وملاحظات

## أرسطو

فالمأساة ، إذن ، محاكاة فعل يتصف بالجدية وكذلك ، لكونه ذا حجم ، يتصف بالكمال في ذاته ؛ بلغة ذات لواحق ممتعة ، يؤتى بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل ، في شكل درامي لا قصصي ، وفي أحداث تثير الاشفاق والخوف فتبلغ بوساطتها الى تطهرها من تلك المشاعر .

( كتاب الشعر ، اكسفورد، ١٩٠٩
ترجمة إنگرام بايواتر ، الفصل ٦ )

والحبكة قد تكون بسيطة او مركبة ، لأن الأفعال التي تمثلها الحبكة لها بالطبع مثل هذه الصفة المزدوجة . فالفعل ، الذي يسلك السبيل الموصوف ، ككلٍ واحدٍ

متواصل ، أدعوه بسيطاً ، عندما يحصل التغير في احوال البطل دون انقلاب او اكتشاف ، وادعوه مركباً ، عندما يتضمن الواحد أو الآخر ، او كليهما . ويجب ان ينشأ الواحد من هذين عن بناء الحبكة ذاتها ، فيكون كالنتيجة ، الضرورية أو المحتملة ، الناجمة عما سبق . فثمة فرق عظيم بين الشيء الذي يحدث « قرب الآن » أو « بعد الآن » .

( كتاب الشعر ، الفصل ١٠ )

ويتبقى ، إذن ، النوع الوسط من الشخصيات ، انسان لا يتفوق فضلاً وعدلاً ، لحقت به مصيبته دون سبب من رذيلة أو عِوَج ، بل عن طريق خطأ في حكم ، من بين أولئك الذين ينعمون بسمعة عظيمة وازدهار ، مثل أويديپوس وثايستس ، والرجال البارزين من أسر مشابهة . والحبكة الكاملة ، بناء على ذلك ، يجب ان تشمل مسألة مفردة ، لا مزدوجة ( كما يخبرنا بعضهم ) ؛ والتغير في أحوال البطل يجب الا يكون من الشقاوة الى السعادة ، بل على النقيض من ذلك ، من السعادة الى الشقاوة ، وعلة ذلك يجب ألا تكمن في أي عوج ، بل في غلطة عظيمة من جانبه ، وقد يكون المرء ذاته كما وصفنا ، أو أفضل ، لا أسوأ ، من ذلك .

( كتاب الشعر ، الفصل ١٣ )

**دايوميديس** ( القرن الرابع للميلاد )

[ المأساة ] رواية أحوال الأبطال ( أو أنصاف الآلهة ) من الاشخاص في حال من الشدة .

(ج. دبليو . هـ . آتكنز
**النقد الادبي الأنكليزي : الجانب القروسطي** كمبردج ، ١٩٤٣ ، ص ٣١ )

**إيزيدور الإشبيلي** ( القرن السادس - السابع للميلاد )

[ تتكون المأساة من ] قصص حزينة عن الأمم والملوك .

( آتكنز ، ص ٣٢ )

**جون أوف گارلاند** ( القرن الثاني عشر - الثالث عشر للميلاد )

[ المأساة ] قصيدة مكتوبة بالأسلوب ( الفخم ) ، تتناول أفعالا مخزية شريرة ، تبدأ بالفرح ، وتختتم بالترح .
( آتكنز، ص ١١١ )

**چوسر** / ١٣٤٠؟ - ١٤٠٠/

المأساة حكاية قصة معينة
مما تذكره لنا الكتب القديمة ،
عن امرىء عاش في خير عميم
ثم هوى من منزلته العالية
نحو الشقاوة ، وانتهى في بؤس .

**( مقدمة حكاية الراهب )**

**سدني /١٥٥٤ ـ ١٥٨٦/**

... المأساة العالية الفائقة ، هي تلك التي تفتح أعظم الجروح ، وتعري القروح التي يغلفها النسيج ، التي تجعل الملوك يخشون ان يصبحوا طغاة ، والطغاة ان يُظهروا أمزجة الطغيان ، التي ، بإثارتها مشاعر الإعجاب والرثاء ، تعلمنا ان العالم الى زوال ، وترينا على أية أسس واهية تقام مذهّبات السقوف ...

( **مقالة في الشعر** من كتاب **مقالات في النقد الانكليزي** ( القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ) تحرير إدموند د. جونز ، ١٩٣٠ ص ٣١ ـ ٣٢ )

**جورج بتنام /؟١٥٢٠ ـ ؟١٦٠١/**

الى جانب أولئك الشعراء الكوميديين كان ثمة آخرون ممن خدم المسرح ، ولكنهم لم ينزلوا الى مثل تلك الامور ، لأنهم كانوا يدعون الشعراء المأساويين .

( **فن الشعر الانكليزي** ( ١٥٨٩) تحرير ج. د.ويلكوك و أ ووكر ، كمبردج ، ١٩٣٦ ، ص ٢٦ )

**مجهول**

افتخر يا قتل ، ويا مأساة اضحكي ،

سأبحث عن مسرح عليه تنطلقان .

**( مملكة الشبق او المليكة اللعوب**
**مثلت في حدود ١٥٩٩ ـ ١٦٠٠ )**

**جون مارستن / ١٥٧٦ ـ ١٦٣٤ /**

إن كان بين الحاضرين امرؤ ،
لا يحتمل وطأة الحزن
( لأنه منذ مولده ، كانت تطوّقه الاذرع
وتحف به صدور السعادة )
يغض الطرف ، ويغلق الذهن
عما عرف من حال البشر ، وكيف هم ،
ويرفض ان يدرك ماذا سيصبحون ؛
فليبعد أمثال هؤلاء عن مشاهدنا الحزينة الوجوه .
فلسوف نرعب عيونهم . ولئن كان ثمة صدر
يشدّه بالأرض حزن : او ثمة فؤاد
طوّح به الأسى ، وما زال يخفق بين الحاضرين .
إن كان ثمة دم يخبو أواره
ويختنق بمعنى من الشقاوة حقيق ،
ان كان من بين هؤلاء من يملأ جمعنا هذا ،
فأهلاً بهم ومرحبا .

**(مقدمة انتقام انطونيو ، حدود ١٦٠٠)**

**شيكسبير/؟١٥٦٤ ـ ١٦١٦/**

لذا أقام [ العقل ] هذه المناحة

للعنقاء واليمام ،
ندّين في السمو ، نجمين في الحب ،
لتنشدها الجوقة في المشهد الحزين .
( « العنقاء واليمام » ، ١٦٠١ )

**چاپمن /١٥٥٩؟ - ١٦٣٤/**

وبخصوص الحقيقة الأصيلة عن شخص أو فعل، أين الذي يستطيع ( وهو موضع احترام ) أن يتوقع وجودها في شعر ، ليس موضوعه الحقيقة ، بل أشياء تشبه الحقيقة ؟ نفوس مسكينة حاسدة تلك التي تماحك عن العوز الى الحقيقة في هذه الأوهام الطبيعية ؛ فالإفادة الملموسة، والحضّ الرفيق الشامل نحو الفضيلة ، والإعراض عن نقيضها ، إنما هي الروح والجسد والحدود في المأساة الأصيلة .

**الإهداء في انتقام بسي دامبوا ،**
المنشورة عام ١٦١٣ )

**راسين / ١٦٣٩ - ١٦٩٩/**

ليس من الضرورة في شيء ان يكون ثمة دم وقتل في المأساة ، اذ يكفي أن يكون الفعل فيها عظيماً والأشخاص بطوليين والمشاعر مستثارة ، وأن يكون تأثيرها في ذلك الحزن الجليل الذي هو جوهر المتعة في المأساة .

( **مقدمة بيرينيس** ، ١٦٦٨ )

**توماس رايمر /١٦٤١ - ١٧١٣ /**

وقد كان همّ هؤلاء [ كتاب المآسي الإغريق ] التعليم بالامثال ، بشكـل أكثر وقـاراً ، ولكنه في غـاية المتعـة والبهجة . واذ وجدوا في التاريخ نفس المآل يؤول اليه العادل وغير العادل ، ووجدوا الفضيلة مغلوبة والشر متربعا على العرش : رأوا في حقائق الأمس هذه ما يقصر ولا يليق بما قصدوا الى تصويره من الحقائق الشاملة والأبدية . ووجدوا كذلك ان هذا التوزيع غير المتساوي من ثـواب وعقاب كان مما يحيّر أحكم الناس ، ويحمل الملحد أن يرى فيه ما يشين المشيئة الإلهية . وقد دفعهم ذلك الى القول إن على الشاعر بالضرورة ان يطبق العدل بحذافيره ، إن كان قصده الإمتاع . فلئن كان العالم ، كما قالوا ، لا يكاد يرضى عن الله القـادر ، الذي استعصت على الافهـام إرادته المقدسة ومقاصده ، فإن الشاعر ( في هذه الامور ) لا يمكن ان يغتفر له ، وهو ( كما يؤكدون ) ليس ممن يستعصي على الافهام ، وطرائقـه ومسالكـه يمكن ، دون مجافاة للتقوى ، النظر فيها وتدقيقها .

( مآسي العصر الأخير ، ١٦٧٧)

**درايدن /١٦٣١ - ١٧٠٠/**

موت انطونيو وكلپوباترا هو الموضوع الذي تناوله أكابر

الأدباء في بلادنا بعد شكسبير ؛ كل على شاكلته بحيث قيّض لي مثالهم ما دفعني ان أجرّب نفسي فأحمل قوس ( يوليسيس ) بين جمهور الخاطبين ، فأتخذ مواقع لي في التوجه نحو الهدف ، وأنا لا أشك ان نفس الدافع كان يحفزنا في هذا المضمار ، وأعني به سموّ الغرض ، لأن اهم شخصيتين مما عولج كانتا نموذجاً شهيراً للحب غير المشروع ، وكانت نهايتهما لذلك نهاية غير سعيدة .

مقدمة كل شيء من أجل الحب ،
نشرت عام ١٦٧٨ )

آديسن /١٦٧٢ - ١٧١٩/

تسيطر على كتّاب المأساة الإنكليز فكرة مؤداها انهم عند تقديم شخص يتميز بالفضيلة او البراءة وهو في محنة ، عليهم ألا يتركوه حتى ينقذوه من متاعبه او يجعلوه ينتصر على أعدائه . لقد قادهم الى هذا الخطأ مذهب غريب في النقد الحديث ، مؤداه انهم مضطرون لإجراء قسمة عادلة بين الثواب والعقاب ، ولتطبيق غير متحيز للعدالة الشعرية . منذا الذي سبق الى اقامة هذه القاعدة هو أمر أجهله ، ولكنني واثق ان لا أساس لها فيما تقتضيه الطبيعة او العقل او ما ذهب اليه الأقدمون .

(مجلة المتفرّج، ١٦ نيسان ١٧١١ )

**هاينريخ فون كلايست /١٧٧٧ ـ ١٨١١/**

يقدر المرء ان يكون عظيما في الحزن ،بل قل بطلاً، ولكنه في السعادة وحدها يكون إلها .

( پنثيسيليا ، ١٨٠٨ ، الترجمة الإنگليزية : همفري تريڤيليان )

**گوته /١٧٤٩ ـ ١٨٣٢/**

حتى النبيل الإغريقي الذي كان يعرف جيداً كيف يصور الشخصيات البطولية لم يتردد في جعل أبطاله يبكون عند مقاساة الألم ، فكان يقول : كرام هم الرجال الذين يستطيعون البكاء . دعوني وشأني ـ أنتم يا ذوي القلوب اليابسة والعيون ! إنني ألعن السعيد الذي لا يكون الشقي له سوى مشهد .

(**علاقات إختيارية** ، ١٨٠٩ ، الترجمة الانگليزية : ي. ماير ول . بوگن )

**كيركيگارد/١٨١٣ ـ ١٨٥٥ /**

البطل المأساوي لا يدرك المسؤولية الفظيعة في الوحدة . ففي المرتبة الثانية يواسيه أن بوسعه البكاء والندب مع ( كلايتمنسترا ) و ( ايفيجينايا )ـفالدموع والبكاء تهدئة ،

ولكن الزفرات المختنقة تعذيب .

( **الخوف والارتعاش ، ١٨٤٣ ،**
الترجمة الانكليزية : والتر لاوري ،
نيويورك ، **١٩٥٣** ، ص **١٢٣** )

**نيتشة / ١٨٤٤ - ١٩٠٠/**

. . . لقد اقنعتنا الأسطورة المأساوية بأن حتى ما هو قبيح ومتنافر ، إن هو إلا لعبة جمالية تلعبها الإرادة ، في دفقها الزاخر ، مع ذاتها . فلكي نفهم بصورة مباشرة الظاهرة العسيرة في الفن الدايونيسي ، علينا أن نواجه أولاً المغزى الأسمى في التنافر الموسيقي . فالبهجةالتي تبعثها الأسطورة المأساوية تشترك في الأساس مع البهجة التي يبعثها التنافر الموسيقي . فتلك البهجة الدايونيسية الأولى ، التي نحسها حتى في حضور الألم ، إن هي الا المصدر المشترك بين الموسيقى والأسطورة المأساوية .

( **مولد المأساة ، ١٨٧٢** ، الترجمة
الانكليزية : فرانسيس گولفنگ ،
نيويورك ، **١٩٥٦** ، ص **١٤٣** )

**هنري جيمز/ ١٨٤٣ - ١٩١٦/**

كانت تبدو له أكبر سناً هذه الليلة ، وما قصرت عنها يد

الزمن كما كان يبدو ؛ ولكنها كانت كشأنها دوماً أجمل وأرهف مخلوق ، وأسعد طيف قدر له طوال حياته ان يلقاه . ومع ذلك كان يجدها واقفة هناك في غاية الاضطراب ، كما لو كانت خادمة يافعة تبكي فتاها . والشيء المهم أنها كانت ترى نفسها كما لا تراها خادمة يافعة ؛ وفي ذلك من ضعف الفطنة وسوء التقدير ما نزل بها الى حضيض ادنى . ولكن انهيارها كان دون شك ، أقصر مدى ، فاحتالت أن تستجمع قواها قبل ان يتدخل . ( طبعاً انا اخشى على حياتي . ولكن ذلك غير مهم . المسألة ليست هنا ) .

السفراء ،١٩٠٣ ، القسم ١٢ ،
الفقرة ٢ )

## أ. سي . برادلي/ ١٨٥١ ـ ١٩٣٥/

فنحن في النهاية مع فكرة ذات جانبين أو وجهين لا يمكن التفريق كما لا تمكن الملاءمة بينهما . فالكل أو النظام الذي يظهر الجزء الفرد تجاهه لا حول له يبدو كأنما تستثيره شهوة للكمال : والا لما وسعنا تفسير سلوك ذلك الجزء تجاه الشر . ومع ذلك يبدو انه يولد ذلك الشر من داخله ، وفي محاولته التغلب عليه وطرده يغدو متلوّعاً بالألم ، ومدفوعاً لتقطيع جوهره ذاته ، فيخسر الى جانب الشر خيراً لا يثمن . من الواضح ان هذه الفكرة لا تحل لغز الحياة ، رغم

اختلافها الشديد عن فكرة القدر الصرف ؛ ولكن لماذا ننتظر منها ان تقدم مثل هذا الحل ؟ لم يكن شكسپير يريد تسويغ أساليب الله امام البشر ، ولا أراد ان يقدم العالم على أنه ( كوميديا ألهية ) . ولكنه كان يكتب المأساة ، والمأساة لا تكون كذلك إن لم تكن من قبيل الغموض المؤلم .

( المأساة الشكسپيرية ، ١٩٠٤ ، ص ٣٧ ـ ٣٨ )

آي . أ . رچاردز/١٨٩٣ ـ ١٩٧٩/

تكون المأساة ممكنة فقط لذهن ذي طبيعة علمانية ومانويه في آن معاً . إن أقل لمسة من أي لاهوت يقدم ثواب جنة للبطل المأساوي هي لمسة قاتلة . . فربما كانت المأساة من بين الخبرات المعروفة أشدها شمولاً ، تحيط بكل شيء وتنظم كل شيء . فتستطيع ان تدخل كل شيء في نظامها ، تطوره لكي يتخذ له مكاناً . وهي لا يمكن النيل منها، فليس ثمة ما لا يقدم للموقف المأساوي عند اكتمال تطويره مظهراً مناسباً ، ومظهراً مناسباً حسب .

(مبادىء النقد الادبي ، طبعة ١٩٣٤ ، ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧)

جون آنويّ/١٩١٠ ـ /

النابض مفتول بشدة . وسوف ينحلّ لذاته . ذلك ما هو

مريح في المأساة فأقل فتلة من الرسغ تكفي للقيام بالعمل . . .

والباقي تلقائي ، فلا ينتظر منك ان ترفع أصبعاً . الماكنة في حالة كمال، فقد وضع لها الزيت منذ بدء الزمن ، وهي تدور دون احتكاك . الموت والخيانة والحزن في حالة حركة ، وهي تتحرك في فورة العاصفة ، في الدموع ، في السكون ، في أنواع السكون جميعاً . السكتة عند ارتفاع فأس الجلاد في نهاية الفصل الأول . السكوت الذي يحبس الانفاس في بداية المسرحية إذ يقف العاشقان ، وقلباهما مكشوفان ، وجسماهما عاريان ، يواجهان بعضهما اول مرة في الغرفة المعتمة ، خائفان من حراك . . . المأساة نظيفة ، مريحة ، غير مشوبة . لا علاقة لها بالميلودرامه ـ او بالأنذال الأشرار ، او بالعذارى المعذبات ، او المنتقمين او الانكشافات المباغتة او ندامات الساعة الحادية عشرة . الموت في الميلودرامه فظيع بحق ، لأنه ليس مما لا يمكن تجنبه .

في المأساة لا شيء يقع في حدود الشك ، فمصير كل واحد معلوم . وهذا مما يؤدي الى السكينة . فثمة نوع من الشعور المشترك بين اشخاص المأساة : فالقاتل لا يقل براءة عن المقتول : فذلك يعتمد على الدور الذي يقوم به الشخص . والمأساة مريحة ، والسبب أن الأمل ، ذلك

الشيء المخادع القبيح ، لا مكان له فيها . ليس ثمة من أمل . لقد وقعت في المصيدة ، لقد سقطت السماء برمتها عليك ، وكل ما تستطيع فعله هو ان تصيح .

لا تُسيء فهمي : قلت ( تصيح ) : لم أقل تئن ، تنشج، تشكو ،ذاك ما لا تستطيع فعله . ولكن تستطيع الصراخ عالياً ؛ تستطيع ان تقول جميع تلك الاشياء التي لم تفكر قط انك تستطيع قولها ـ او لم تكن تعلم حتى انها كانت موجودة لديك لتقولها . وانت لا تقول هذه الاشياء لأن قولها سيفيدك في شيء ، فأنت تدرك اكثر من ذلك ، انت تقولها لذاتها ، انت تقولها لأنك تتعلم منها الكثير .

انتيگونة ، ١٩٤٢ ، الترجمة
الانگليزية : لويس گالانتيير، ١٩٥١ )

جورج ستاينر / ١٩٢٩ ـ /

ولكن لا يسع المرء ان يستنتج من النبوغ المنغلق الغريب لدى كلوديل أن النظرة المسيحية الى العالم هي على وشك ان تنتج مقداراً من الدرامه المأساوية . فقد كان كلوديل نفسه أقل مسيحية من فرد بالذات بل من نمط مريع من بين الروم الكاثوليك . لقد كان ينتمي الى عصر گريگوري اكثر من انتمائه الى الكنيسة الحديثة . ويبدو ان وهج نار الجحيم كان يثير فيه قبولاً صارماً ، يقترب من

الابتهاج بالروعة الملأى بالإنتقام مما يميز أساليب الاله . فثمة صفحات في اعماله الدرامية وتعليقاته الانجيلية تبدو كأنها قد اكتشفت في مكتبة دير وكانت من عمل أسقف متجبر يطل من عليائه على مفاسد البشر .

( موت المأساة ، ١٩٦١ ، ص ٣٤٠ - ٤٣١ )

جون هوبكنز/ ١٩٣١ - /

الأم : كيف قدرت أن تقول - كيف - آلن - اردتني أن أكون ميتة ؟ [ صمت ] .

آلن : ليس من غرابة في ذلك ، أريد ان يكون كل واحد ميتاً - في وقت أو في آخر . فذلك حلّي المفضل . لو كان - هو ، هي أو الآخر ميتاً . [ يبتعد آلن ، خلف المنضدة ، تاركاً أمه . ] المأساة - الاهتمام - الشجاعة في وقت المحنة . الضوء الكاشف ومركز المسرح . في الأعماق - ارتياح - لأن المشاكل جميعاً ، والمرارة كلها ، والوحشية - الكلمات القاسية والبغضاء - تغيب .

( الحديث الى غريب ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢٣ )

**برتراند رسل/ ١٨٧٢ ـ ١٩٧٠/**

من الأمور التي تجعل الأدب مواسياً ان مآسيه جميعاً تقع في الماضي ، وتتسم بالإكتمال والسكون الذي يتأتى من كونها أبعد من متناول جهودنا . إنه لما يتسم بالعافية القصوى ، عندما يشتط بالمرء ألمه ، أن ينظر اليه كأنه قد حصل في زمان بعيد ، بعيد جداً : ان يشترك ، في خياله ، مع الجمع الحزين من الأرواح الكئيبة التي ذهبت حياتها ضحية لتلك الماكنة العظيمة التي ما تزال تهدر . انني أرى الماضي كمشهد مشرق ، حيث النادبون في العالم ما عادوا يندبون . على ضفاف نهر الزمن ، الموكب الحزين من الأجيال البشرية يسير الهوينا نحو القبر ، ولكن في ريف الأمس الهادىء يستريح السادرون المتعبون ، ويهدأ بكاؤهم جميعاً .

( السيرة الذاتية ، ١٨٧٢ ـ ١٩١٤ ،
١٩٦٧ ، ص ١٦٩ )

**توم ستوپارد /١٩٣٧ ـ /**

لقد اطلقت العجلات بالحركة ، وهي ذات سرعة خاصة ، نحن بها . . . محكومون . فكل حركة تتحكم بها سابقتها ـ وذلك معنى النظام ، ولو بدأنا نتبع الهوى لانقلب الامر الى مجزرة : في الأقل ، لنأمل ذلك . لأنه لو اتفق ،

محض اتفق ان اكتشفنا ، او حتى حسبنا ، أن تلقائيتنا جزء من ذلك النظام ، اذن لوصل بنا الحال الى الهلاك .

( روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الأموات ( ١٩٦٦ ، ١٩٦٧، ص ٤٢ - ٤٣ ) .

سلافومير مروزك / ١٩٣٠ -

**ستومل** : . . . تعال نتكلم بالمعقول . أنت تريد العودة بالعالم الى المألوف - لا تسلني لماذا ، فذلك من شأنك وقد أصابني من ذلك ما يكفي . لم يسبق لي ان تدخلت من قبل ولكنك الآن تجاوزت الحدود . أجل - يا لها من فكرة - تصميم مأساوي - ذلك - بالضبط ما أردته . حتى الآن كانت المأساة دوماً آخر رمية مما في جعبة المجتمعات القائمة على افكار صارمة . إذن حسبت انك ستدفعني الى فعل مأساوي . ذلك من شأنه توفير الكثير من التخبط ، أليس كذلك ؟ - لا داعي لإعادة البناء المضني - لأنك ستكون قد بلغت ما تريد . واذا اتفق ان مات احد اثناء ذلك ، او دخل أبوك السجن ، ان لم يحدث ما هو أسوأ ، فان ذلك غير ذي بال إذ تصل انت الى مبتغاك . المأساة تناسبك جداً ، أليس كذلك ؟ أتدري ما أنت ؟ انت محض نمطي صغير قذر . انت لا تهتم قيد أنملة بي أو بأمك . ليسقطوا جميعا موتى إذا بقي النمط سليما . وأسوأ من ذلك كله أنك لا تهتم حتى

بنفسك . أنت مهووس ! . . .

**ستومل** : اذن ما الذي تفيده من التضحية بي ؟

**آرثـر** : شيء يكون قـد انجز ، بمـأساويـة ، هـذا صحيح ، انت على حق هنا ، يا أبي ، وأنا آسف . فالمأساة مع ذلك تقليد عظيم وقوي ، والواقع قد يقع في شراكها .

**ستومل** : يا أحمق اهذا ما تظنه؟ الا تدرك ان المأساة لم تعد ممكنة هذه الايام ؟ الواقع اقوى من أي تقليد ، بما في ذلك المأساة . اتعلم ما كنت ستجد لو انني قتلته ؟

**آرثـر** : شيئا لا يرد ، شيئا على شـاكلة العمالقـة الاقدمين .

**ستومل** : لا شيء من ذلك قط ، مهزلة ، لا غير . اليوم المهزلة هي الشيء الوحيد الممكن . الجثة لا خير فيها قط . لم لا تقبل بهذا ؟ المهزلة ما زال بوسعها ان تكون فنا جميلاً .

( **تانگو** ، الترجمة الانكليزية :
ن . بيثل ، اقتباس ت . ستوپارد
١٩٦٨ ، ص ٦٢ ـ ٦٣ ـ ٦٤ )

# ٢

# المأسَاة عَمَلياً وَنَظرياً

بالنسبة الى أوربا ـ لأن أوربا هي وحدها التي قدمت المأساة كما نعرفها حتى أخذتها عنها أجزاء العالم الأخرى ـ بدأت المأساة في بلاد الاغريق ، وتعود أولى سجلاتنا الى القرن الخامس قبل الميلاد . وكما أشار آلارديس نيكول في كتابه ( الدرامه العالمية ، **١٩٤٩** ، ص **٢٥ ـ ٢٦** ) ربما تكون مصر قد قدمت نموذجا في الألف الثاني أو الثالث قبل الميلاد ، لكن أبكر النصوص جاءت من أثينا . لدينا كفاية من دليل أن النمط نشأ من أغنية جوقة تكريما للاله دايونيسس ، وأن ذلك صار أولا مناوبة بين كلام ممثل فرد وبين الجوقة ، ثم أصبح ( عند ايسخيولس ) يقوم إما على مونولوگ / أي كلام ممثل فرد / كما نجد ( على الخصوص في مسرحية **آگاممنون** ) أو على دوولوگ / أي كلام بين اثنين من الممثلين / في تناوب مع الجوقة ؛ وعند سوفوكليس أو يوريبيديس يمكن وجود ثلاثة ممثلين في آن معاً ، وتقوم

الجوقة بدور أصغر لكنه يبقى مهماً .

لكن ما الذي كانت الجوقة تقول ، ما الذي كان يعنيه الممثلون من خلال كلامهم المقنّع ؟ كانـوا يحكون عن خضوع الانسان للالهة ، عن النتيجة المحتومة لفعل الشر ( سـواء عن قصـد ، مثـل تضحيـة اگـاممنـون بـابنتـه إيفيجينايا ، أو عن غير قصد مثل قتل اوديپوس أباه وزواجه بأمه ) ، وعن الحقيقة القائلة إنه من خلال المعاناة يتاح للبشر فرصة النمـو . يُرى أويـديپوس مقـدسا في كولونس ، ليس بالرغم من ، بل بسبب خطيئته التي يرافقها إدراكه الكامل لها . هؤلاء الدراميون لم يقدموا وعداً بحياة أخرى من النعيم للانسان الذي فاز بمثل ذلك الإدراك : فقد كان الشيء خيراً في ذاته . وكان من الخير للانسان ان يعلم ما الانسان ، وكم هو مذنب . فثمة نوع من ( الخلاص ) في فعـل الإدراك ذاته . فـالفكـرة الاغـريقيـة كـانت إدراكيـة بالأساس : ليعلم الانسان ، خيراً أم شراً . في مسرحيـة يوريپيديس **إيفيجينايا في تاورس** يخلص أوريستس من الموت عندما تدرك إيفيجينايا هويته ، ولكن في بعض الـظروف لا يمكن الخلاص من المـوت . في مسرحيـة سوفوكليس يتوجب على أنتيگونه أن تموت لأنها ترى من واجبها القيام بطقوس الدفن لأخيها المقتول . وفي نفس المسرحية يدرك كريون مقدار ما يجب أن يتحمله ، الى

جانب فقدان ابنه ، لأنه رفض قبول النمط المحتوم الذي تواجهه أنتيگونه . ومن نـاحية ثانية ، تنتهي أوريستايـا أيسخيلوس بسلام ، وقد منح أوريستس العفو من خلال صوت الالهة أثينه عندما قدم الى محكمـة آريوپـاگوس ليجيب عن تهمة قتل الأم ، وفي پروميثيا (التي بقي منها الجـزء الأول ، پـروميثيـوس مغلولا ) يبـدو أن زيـوس و پروميثيوس قد تصالحا في النهاية ـ الإله العظيم والمتمرد العظيم ، بحيث أمكن إيجاد مكان للاثنين في النظام العام للاشياء . بالنسبة للاغريق كانت المأساة طقسا في تكريم ديونيسس الإله المترئس ، الذي يحف به كهنـته في مقاعد مخصصة مثل كهنة في كاتدرائية . ولم يكن من الواجب أن تنتهي بشكل سيء ، فالعديد مما بين أيدينا من مسرحيات ، بما في ذلك بعض أعمال يوريپيديس ، تبدو لنا وكأنها تدخل في عداد الكوميديا دون المأساة : فقد اقتبس ت. س. اليوت من آيون ليعطي النمط الكوميدي العام في مسرحيته الموظف المؤتمن ، كما أن هيلين وآلسيستس ( وقد أفاد إليوت منهما في مسرحيته حفلة الكوكتيل ) لا تقدمان أمامنا ما يبدو ( مأساوياً ) .

الى جانب ذلك ، كان الدراميون الاغريق قد ألفوا الثلاثية من المسرحيات المأساوية التي تتبعها عربيديـة[١] ( وهي تمثيلية مفرطة في الغرابة ، نصف رومانسية ، فيها

آلهة وأبطال ، يمكن مقارنتها بالهارليكانية[٢] في ايمائية[٣] انگليزية من القرن التاسع عشر ) . ثم أصبحت الثلاثية تفقد بالتدريج مفهومها الدقيق . والثلاثية الكاملة الوحيدة التي بقيت لنا هي **أوريستايا** **آيسخيلوس** ، **لأن نساء طروادة** هي الأخيرة من ثلاث مسرحيات يوريپيديس عن الحرب الطروادية ، قدمت جميعا في مناسبة واحدة . والذي نجده دائماً انه بالنسبة للدراميين الاغريق في القرن الخامس قبل الميلاد ، كانت فكرة « المأساة » فكرة غامضة : فقد كانت تقدم أشياء فظيعة عن أشخاص عظام ؛ وربما قدمت تسرية ختامية ( كما في **أوريستايا** و**بروميثيا** ) ؛ وقد تقصّر عن المصالحة ، كما نجد في **نساء طروادة** ، وهو ما تفعله بالتأكيد الثلاثية في قسمها الثالث ؛ وقد تنتهي بمحض مفارقة ختامية . وكان يعقب ذلك دائماً العربيدية ، لتزيل ما تبقى من آثار الفظاعة ، وتقدم ما لديها من سخرية بالآلهة والأبطال .

كان من المؤكد وجود الكثير من المسرحيات التي كتبت في بلاد اليونان ، لفترة طويلة بعد القرن الخامس ق . م . وبالطبع كانت مسرحيات العمالقة الثلاثة ـ آيسخيلوس ، سوفوكليس ، يوريپيديس ـ مما يمثل دائما . ولكن معرفتنا قليلة بالاعمال التي جاءت بعد الفترة العظيمة . تقدم لنا ماري رينو في روايتها **قناع ابولو** ( ١٩٦٦ ) صورة

متخيلة عن الطريقة التي كانت تمثل بها المسرحيات القديمة في بلاد اليونان . ففي ذلك الوقت كان يمكن تقديم مسرحيات متفرقة ، منفصلة عن الثلاثيات التي أخذت منها بالأصل ، مما دعا أبطال المسرحية أن يكشفوا دون تسويغ عن أحزان خاصة بهم . وفي القرن الرابع وضع أرسطو كتاب الشعر ، الذي ربما حفظه لنا أحد أتباعه عن طريق ما جمع من ملاحظات عن حديث الفيلسوف ، الذي كان يدور عن الكتابة المأساوية بخاصة . ولم يكن أرسطو بوجه عام تقريريا ، بل كان يريد بالدرجة الاولى ، كما فعل في عالم الطبيعة ، أن يصف ما يجد . فقد استنتج من المآسي التي شاهدها أو قرأها أن ثمة خصائص عامة في البطل المأساوي ، في تأثير المأساة ، في الفترة الزمنية التي تستغرقها المأساة الواحدة ، كذلك في الأساليب البنيوية التي تستخدم عادة في الكتابة المأساوية . وقد دعاه ذلك الى القول أننا في المأساة ، كما في الفنون كافة ، لدينا ( المحاكاة ) ، وهي محاكاة ما في العالم حولنا ؛ ولدينا كذلك ، وهو أمر يختص المأساة ، ما يؤدي الى ( التطهر ) . وما يقوله عن ( التطهر ) يشكل أكبر موضوعات الجدل فيما يتعلق بالنمط ، مما سنضطر الى العودة اليه . لقد سبقت الاشارة في الفصل الاول الى تعليقه الأساس حول طبيعة البطل المأساوي ، وذلك أيضا ليس مما يتوجب على المرء قبوله . ولكن تأكيده على ( انقلاب الحال ) و( الانكشاف )

( والمسألة الثانية على وجه الخصوص ) هو ، كما سنرى ، مما يشكل أهمية كبرى على امتداد تاريخ الكتابة المأساوية .

كانت المأساة اللاتينية موجودة في المسارح ، ولكننا لا نكاد نعرف شيئا عنها . لقد كتبت مسرحيات سينيكا ، ذات الأثر الكبير في عصر النهضة ، على أيام نيرون ، ويبدو من المؤكد أن ممثلا فردا كان يرويها امام جمهور صغير يدرك خطورة الاوضاع التي كانوا يعيشون فيها . وليس من المستغرب أن تكون الصور والموضوعات في هذه المسرحيات عنيفة ، لاهبة : فلم يكن أحد من السامعين يعلم أين سيضرب الأمبراطور ضربته القادمة ، وكان جميع السامعين ، بوصفهم مواطنين ، مستهدفين بصورة خاصة . وكان سينيكا يعتمد المصادر الاغريقية في مادته . كما كان مهربه الوحيد من وضعه الفريد الى رواقية تناقض عنف الافعال ، في مسرحياته ، مع رفض عالم المراتب العليا ، كما في أقوال الجوقة في تلك المسرحيات . وربما كانت تلك المآسي قد عرضت على المسارح لأول مرة في ايطاليا القرن السادس عشر .

وفي العصور الوسطى فقد اصطلاح « المأساة » كل علاقة بفكرة التمثيل ، ويتضح من المقتطفات من أقوال دايوميديس ، و ايزيدور الاشبيلي ، و چوسر في الفصل الاول أن ذلك المصطلح صار يعني محض وصف لنمط من

الرواية . وبالتدريـج ، خلال القـرون التي أعقبت سقوط روما ، صارت الدرامه تعود الى أوربا ـ أولا في شكل تقديم أجزاء من التفسير المسيحي لتـاريخ العـالم ، ثم كوسيلة لإعطاء درس خلقي ،على نسق حكاية الرمز[٤]، مما يساعد النفس البشرية في سعيها نحو الخلاص . وبالطبع كان ثمة ( لحظات مأساوية ) في ذلك النوع من الكتابة ـ اي لحظات قد يحس فيها الجمهور بفظاعة الامور ـ لكن تلك اللحظات مما يقع ضمن نظام شامل يؤكد وعود الله وخطته . كانت ( المأساة ) بالنسبة الى القرون الوسطى محض قصة تنتهي نهاية سعيدة ، تقدم نذيراً للمرء أن يتخذ الحيطة ، والا كانت الخاتمة غير السعيدة عاقبة المرء ذاته كذلك . وكانت تروي ، كما مرّ بنا في المقتطفات في الفصل الاول ، عن أناس عظام وأحداث عامة ، لذلك كانت تتسم بالجلال : وكان المضمون أن مصير الانسان العادي لم يكن مما يعني المأساة . وفي عصر الانبعاث أراد الناس تقليد ما لدى سينيكا من رعب وقدرة . ولم يكن ذلك من السهل فعله ، لأن ابطال سينيكا كانوا ينتمون الى زمـان بعيد ، وكانت مصائرهم تتعلق بنمط من التفكير سبق ظهور المسيحية . وعندما اشترك توماس ساكڤيل و توماس نورتن في تأليف مسرحية گوربودك التي جرت العادة على اعتبارها ( أول مأساة انگليزية ) ، وذلك عام ١٥٦١ ، كانت المسرحية أقرب الى ( خلقية سياسية ) ـ أي مسرحية وعظية حول الحاجة الى تصريف شؤون المملكة

بشكل صحيح - منها الى المأساة ، التي تتضمن بالتأكيد ، بالنسبة لمن عاش خلال القرنين الاخيرين ، كشفا عن ضعف الانسان في اطاره الكوني . ومع ذلك كان المؤلفان راغبين في كتابة ( مأساة ) على ما يبدو ، وقد مدحهما سدني في مقالة في الشعر ( لبلوغهما مراقي اسلوب سينيكا ) . ويجب أن نلاحظ كم هي نادرة كلمة ( مأساة ) على صفحات العنوان في أواخر العهد الاليزابيثي وما تلاه من بدايات القرن السابع عشر . لقد جرت العادة على اعتبار مارلو أول كتّاب المأساة في عصر اليزابيث والعهد اللاحق ، ولكنه نشر تامبرلين عام ١٥٩٠ على أنها مقسمة الى ( حديثين مأساويين ) ( وهذا قول غامض في الواقع ) ، ثم ظهرت عام ١٦٠٤ دكتور فاوستس على أنها ( تاريخ مأساوي ) . ولما نشرت الملك لير لشكسبير عام ١٦٠٨ وصفت بأنها ( رواية تاريخية حقيقية ) . ولما نشرت مسرحيات شكسپير في فوليو ١٦٢٣ كانت مقسمة الى ثلاثة أقسام ( كوميديات ، تاريخيات ، مآسٍ ) وحتى هناك ظهرت بعض الشكوك ، فقد وضعت سيمبلين مع المآسي وكان المقرر لمسرحية ترويلوس وكريسيدا أن تكون في ذلك القسم كذلك . لقد رأينا في الفصل الاول أن سدني كان يجد ( الاعجاب ) والتحذير مما تنطوي عليه الكتابة المأساوية ، رغم ان فكرة التحذير نفسها تبدو مغايرة لمفهومنا الحديث عن المأساة ( ولمفهوم المأساة الاغريقية كذلك ) كما ان ( الاعجاب ) فكرة في

موضع الشك . ويحق لنا التساؤ ل إن كان بوسعنا التعبير عن الاعجاب عندما نكون إزاء حزن بالغ . يقول چاپمن ، الذي أشرنا اليه في الفصل الاول ، إن المأساة في الأساس مسألة ذات غرض خلقي ، تشجعنا على إتيان الخير وتجنب نقيضه . وكان المصطلح غالبا ما يستعمل بشكل يفتقر كثيرا الى الدقة : فمسرحية تورنير **مأساة الملحد** ( ١٦١١ ) تتخذ الاسم لمحض اظهار سقوط ملحد ، وهي في هذا الصدد تقترب من الاستعمال القروسطي ؛ وقد استعمل بومونت وفليچر عنوان **مأساة الصبيّة** ( حدود ١٦١٠ ) لأن الفتاة إسپاتيا ، وهي ليست الشخصية الرئيسة ، تترك أثرا معينا نتيجة عذاباتها، عندما يعرض عنها آمينتور، وجراء موتها على يده .

وفي عصر الانبعاث في إنگلترا كان ثمة العديد من المسرحيات لم تكتب للمسرح الشعبي بل لتقدم في ( نوادي المحامين ) أو على مسارح الجامعة أو لمحض القراءة ، وكانت تقلد سينيكا ( أو مقلديه الفرنسيين ) مؤكدة على الرعب الموجود في العالم وعلى الدعوة الى تركه . لقد كان بوسع فَلْك كريڤل أن يجعل جوقة القسس في مسرحية **مصطفى** ( حدود ١٥٩٦ ) تتحدث هكذا :

يا لحالة الإنسان البائسة !
جاءت حسب قانون ، وقُيدت بآخر ؛
ولدت عبثا ، ولكنها منعت الزهو به ،
خلقت مريضة ، وأمرت أن تكون سليمة :

ما الذي تقصده الطبيعة بهذه القوانين المنوعة ؟
الهوى والعقل يسببان انقسام الذات :
أهي سمة في القوة أم جلال فيها
أن تحدث الأذى لكيما تصفح عنه ؟
الطبيعة نفسها تسيء الى نفسها ،
إذ تكره تلك الأخطاء التي تعطيها بنفسها
إذ كيف يتأتى للمرء الا يفعل شيئاً
لم تقصر الطبيعة في فعله ، ثم تعاقب عليه ؟
طاغية مع الآخرين ، مع نفسها غير عادلة ،
تحتم أموراً صعبة مستعصية ،
تمنعنا من كل ما تعلم أنه مشتهى
تجعل الآلام سهلة والثواب غير ميسور .
لو كانت الطبيعة لا تبتهج بالدماء
لجعلت المسالك الى الخير أكثر سهولة .

هذه كتابات مقصودة ، شديدة الاعتماد على التراث القديم ، وليست مما يصلح للمسرح المعاصر . وهكذا الأمر عند ملتن ، الذي كانت مسرحيته سامسون آگونستس ( ١٦٧١ ) بعيدة عن امكانية تقديمها على المسرح في زمانه ، إذ نجد رجعة الى أرسطو مع التأكيد على ( التطهر ) ( ينظر الفصل الرابع أدناه ) ومع نمطية عالية في تقديم الفعل .

كانت انكلترا في المأساة غير الشعبية محض تابع لنموذج سبّاق قدمته إيطاليا وفرنسا . لقد كان بناء التياترو

اوليمپيكـو في فيچينزا عـام ١٥٨٤ اشهـر المحـاولات الايطالية لتقديم إطار ذي هيبة تناسب أعمالا درامية قد تتخذ مكانها الى جانب ما في التراث القديم . وفي القرن السادس عشـر كذلـك نجد سلسلة من المنـظّرين من ڤيدا الى كاستلڤيترو يقدمون شروحا على كتاب الشعر ويتبنون آراء هـوراس في فن الشعر ويقـدمـون تـوجيهـات للكتـاب المعاصرين باسلوب صارم يبتعد عن اسلوب ارسطو الذي يتميز بطريقة وصفية عمـوما . وفي مجـال التمثيل حمـل سينيكـا الى المسرح ، وجـرت اقتباسـات من الاغريق وصارت المسرحيات مع مادة معاصرة ( أو رومانسية ) مما كان يميز مسرحيات نوادي المحامين الانكليزية . والقصة لا تختلف أساساً في فرنسا ، حيث برز بشكل خاص اسم روبرت گارنييه ( ١٥٣٤ ـ ١٥٩٠ ) الذي كان مشهورا في انگلترا بين هواة المثقفين في نهاية القرن . والذي نحس أنه مفقود في جميع هذه الاعمال هو النظرة الجديدة الى طبيعة الخبرة البشرية ، الى جانب الحرية من ( القواعد ) الموضوعة سلفاً . وليس من بأس على الاطلاق على درامي أن يتعلم طرائقه من أسلافه ، ويطورها بالطبع لاغراضه الخاصة : فقد أستـطاع إبسن أن يتعلم من الاغـريق كمـا تعلم من ( المسرحية حسنة التكوين ) ؛ واستطاع بريخت أن يتعلم من الاليـزابيثيين . ولكن عصر الانبعاث عرف درجـة من الاحترام لمأساة التراث القديم بحيث ان الدراميين راحوا

لمدة طويلة ينظرون الى الحالة البشرية ويقدمونها تماما كما كانت تقدم اليهم في مرايا صنعها أناس آخرون لتعكس رؤ يا لا تناسب غير زمانهم ومكانهم . وقد حصل التحول أخيرا في فرنسا على يد بيير كورني ، وسبقه قليلا في انگلترا على يد مارلو وشكسپير .

ثمة قدر من العظمة المأساوية عند كورني ، وشيء أكثر وثوقا عند راسين . لقد ذهب د. د. رافائيل الى القول بشكل مقنع ان جانسنية(٥) راسين يسرت له أن يرى الانسان في وضع مأساوي ، متورطا في عالم لا يستطيع الصراع ضده ، يمارس إرادته ولكنه لا يستطيع فرضها ، مدفوعا ضد قوة لا يستطيع مقاومتها ولكنه يقدر في اندحاره أن يظهر مرتبته كانسان ( **نقيضة المأساة** ، ١٩٦٠ ، ص ٦١ ـ ٦٨ ) ومن المسلّم به أننا نجد راسين يقدم لنا ما نعدّه اليوم في باب المأساة ـ كما في **اندروماك** ، و**فيدر** وحتى في مسرحية تخلو من الدماء مثل **بيرينيس** . برغم الاختلاف في الاسلوب والنمط فان أعمال راسين تقدم لنا النظير للمآسي الانگليزية الكبرى في القرن السابع عشر . وهو أكثر اهتماما بالنظرية بكثير من أي كاتب انگليزي عدا جونسن و چاپمن ، لكنه يتعادل مع الكتاب الانگليز في رؤ يته الاساسية للوضع البشري وفي اهتمامه بأسرار ذلك الوضع .

كانت المسألة مختلفة في اسپانيا خلال هذه المدة .

فلم يكن الدراميون ملتصقين بالمذهب الكنسي حسب ، بل إنهم راحوا يكتبون ( التمثيليات القدسية ) ( وهي مسرحيات تعتمد حكاية الرمز وتقترب من ( الاخلاقيات ) الانكليزية ولكنها في أحسن امثلتها تتميز باصالة وطلاوة تخصها دون سواها ) الى جانب مسرحيات ذات طابع دنيوي . وكانت وجهة النظر الأساسية في المسرحيات الدنيوية أن جميع الامور قد تنقلب خيرا في النهاية لو انتبه النـاس الى دعوة الله اليهم . وقد كان ثمة بالطبع مسحة تمرد عـابرة ، مثلمـا يظهر ، كما أعتقد ، في مسرحية تيرسو ده مولينا : **محتال اشبيلية** . وربما أمكن مـلاحظة ذلـك أيضا في مسـرحية كالديرون رسّام العار ، وبشـكل يكاد يكون شاملا يتبعه بلوغ تأثير مأساوي كامل في مسرحيته **محافظ السَلَمية** ، حيث الجو الرومانسي في المشاهد الاولى من المسرحية يتغير فجأة الى ظلام الاغتصاب والعقوبة العظمى . وليس هنا ما يدل صراحة على أن أمامنا أي شيء سوى قصة عن الخطيئة وعقوبتها ، وقد نتردد في قبول حادثة اغتصاب الفتاة أو شنق المغتصب كنمـاذج عن كيفية حـدوث الاشياء على هـذه الارض . إن هذه واحدة من اشد المسرحيات وخزاً في القرن السابع عشر ، ومن أكثرها إقلاقاً كذلك . وعندما شاهدتها في مسرح شيلر في برلين قبل بضع سنـوات ، لم يستطع مرافقي أن يتصور ( وقد كانت المسرحية جديدة بالنسبة اليه ) ان المسرحية ستنتهي كما انتهت بالفعل : فالشعور بالصدمة

عندما يتغير الجو يشبه ما نجده في مسرحية لوپه ده ڤيگا فارس من أولميدا . فالسؤال الذي يفرض نفسه علينا هو ( كيف يمكن أن تحدث هذه الاشياء ؟ ) وهو يشبه ما يضطر الملك الى سؤاله في الملك لير ، ( هل ثمة من سبب في الطبيعة يصنع هذه القلوب القاسية ؟ ) .

وعندما نعود الى انگلترا في أواخر القرن السابع عشر ، نجد المأساة تحاول أن تساير فكرة ( العدالة الشعرية ) كما صورها رايمر أول مرة ( كما أشرنا في الفصل الاول ) ، ورددها درايدن وهاجمها آديسن ( وقد أشير اليهما كذلك ) ، ولكنها ظلت ماثلة كما نجدها عند لويس ثيپولد في الطبعة التي أخرجها عن شكسپير عام ۱۷۳۳ ، حيث يقول ان الحبكة في هاملت مقبولة لأن الامير قد قام فعلا بقتل كلوديوس ، ولذلك، قد يكون استحق ميتته . وبالرغم من أن هذا الاصطلاح إنگليزي ، نجد الفكرة تعبر عنها مقدمة راسين لمسرحية فيدر ( ١٦٧٢ ) :

والذي استطيع تأكيده أنني ما فعلت في مكان آخر كما فعلت هنا في إبراز الفضيلة بشكل واضح . فأخف الاخطاء تنال هنا أشد العقاب ، ففكرة الجريمة ينظر اليها هنا بنفس الرعب. كما ينظر الى الجريمة ذاتها ؛ ومواطن الضعف في الحب تصوَّر هنا كمواطن ضعف فعلية ؛ والأشواق تصوَّر لمحض

أنها تظهر الاضطراب الشامل الذي تسببه ؛ والرذيلة هنا تصور في كل مكان لتجعل المرء يدرك بشاعتها فيكرهها . هذه في الواقع هي الغاية الصحيحة التي يتوجب على كل امريء يعمل من أجل المجموع أن يضعها نصب عينيه ، وهي بالذات مما كان يشغل بال شعراء المأساة الاوائل قبل غيرهم . فمسرحهم كان مدرسة تعلّم الفضيلة بشكل لا يقصر عما تعلّمه مدارس الفلاسفة .

ومع ذلك كتب راسين المأساة بالرغم من نظريته . لم يكن بين كتّاب القرن الثامن عشر من يتحدث عن « حس مأساوي بالحياة » : فقد كان ذلك مما ظهر في القرن التاسع عشر ، كما قد يلوح في كتابات كولردج ( الذي كان يعتقد ان فيه ( مذاقا من هاملت ) ولو كان الامر كذلك ، كيف يستطيع امرؤ هذه صفته أن يتجنب الهلاك ؟ ) ولكن ذلك لم يظهر بشكل واضح حتى أرسى دعائم الموقف الجديد كل من هيگل و كيركيگارد و نيتشة . ففي الواقع كان الفلاسفة الألمان والاسكندنافيون هم الذين أعطوا المأساة مركزها ، إن لم يكن بالضرورة التفسير الذي نربطه بها الآن ، لأن المانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر اقتربت كثيرا نحو اعطائنا درامه مأساوية كبرى من جديد ، وفي أواخر القرن التاسع عشر استطاع إبسن في

النرويج و سترندبرگ في السويد أن يبلغا ذلك الحد كأحسن ما يبلغه كاتب معاصر . فثمة شيء ذو طبيعة مؤقتة في معالجات كل من گوته و شيلر في **ماريا ستوارت** او رغبة في ( تخطّي المأساة ) ( كما فعل گوته بوضوح في الجزء الثاني من **فاوست** ) ولكن جورج بوخنر في **موت دانتون** ( المنشورة عام ١٨٣٥ ) وفي **ڤوتزيك** ( المنشورة عام ١٨٧٩ ) أوضح لنا أن المأساة تسير نحو ميلاد جديد . كما ان كلايست في **پنتسيليا** ( ١٨٠٨ ) **وأمير هومبرگ** ( ١٨١١ ) ترينا كيف استطاع درامي من ذلك الزمان أن يجسد فكرة كون الانسان يجد نفسه غير قادر أن يقف ضد القوى التي تجابهه . ومن الخطأ الواضح اعتبار **أمير هومبرگ** شديدة الاعتماد على فكرة تمجد الدولة الپروسية : فقد خلق الأمير لنفسه مستقبلا لا يطاق في محاولة لايجاد مخرج من الموت الذي يتهدده ؛ وانهياره الأخير يجب أن ينظر اليه كشيء مؤلم ، كبديل ضعيف عن قبول الموت الذي كان ينتظر أن يحكمه ، ولكنه شأن الكثير منا ، لم يستطع أن يفعل .

لا يسع أي حديث عن الدرامه المأساوية ان يتجاهل أعمال إبسن : **براند** ، **هيدا گابلر** ، **جون گابرييل بوركمان** ، أو أعمال سترندبرگ : **الأب** ، **الآنسة جولي** . ومثل يوريبيديس ، استطاع هذان الدراميان أحيانا ولوج

باب كوميديا المفارقات وكتابة بعض من أهم مسرحياتهما على هذا النمط : إبسن ، **پير گينت** ، **البطة البريّة** ، و سترندبرگ ، **الدائنون** مثلا . ولكن اسلوب سترندبرگ المتأخر لا يتصل بأي من هذين النوعين ، بل بنوع جديد عجيب نجد أحسن أمثلته في **سوناتا الشبح** ، **مسرحية الحلم** ، أو في درامه واضحة القلق تبحث عن الهدوء في الخاتمة فتؤكده في تردد ، كما نجد بوضوح شديد في **رقصة الموت** التي تربطها وشائج بمسرحية إبسن : **آيولف الصغير** .

هذه المسرحيات الكبرى ، وهي في الواقع مما يسجل انتصارات بارزة للمسرح الحديث ، لا تكتفي بصفتها المتفردة حسب ، بل انها تشمخ فوق غيرها من مسرحيات إبسن التي تظهر تأثيرا بالغ الوضوح من كيركيگارد . تعطينا **پير گنت** مثالا رائعا لانطلاقة الخيال ، رغم ان فيها كذلك نلمس بشدة حضور الفيلسوف الدانمركي ، بحيث نحس أحيانا اننا في عالم « الموعظة الحسنة » ، مما يقدمه كاتب المسرحية الاخلاقية في الأزمنة القروسطية ، فهنا يصور إبسن مذهبا قد تشرّبه . ولكن **عدو الشعب** و**سيدة من البحر** ( رغم كون هذه وثيقة أخاذة فعلا ) وهي على مستوى أدنى ، تؤكد بجهد ظاهر الحاجة « لاختراق » النمط العام المفروض على الحياة من أجل بلوغ الحرية عن طريق

الاختيار « على مسؤولية الفرد ذاته » : في هذه الحالات يبدو أن المذهب مطلوب عن قصد واضح . يساهم كلا الكاتبين أبلغ مساهمة في النمط المأساوي عندما يكونان تحت تأثير حدس بمعنى الحياة في أشد لحظاتها حراجة ، وعندما يكونان في غاية البعد عن صياغة النظريات عن ذلك المعنى .

ومع ذلك ، كان التغير في المقترب الفلسفي الذي يمكن ان ترتبط به هذه المآسي بالغ الاهمية في التفكير الحديث وساعد في اعطاء الكتابة المأساوية أساسا ، لم يعد محض تقليد يستخدم فيه اصطلاح ( المأساة ) بأشكال شتى ، بل انه صار في صميم المفهومات عن الحياة البشرية الوثيقة الصلة بوعي العصر . إن ( الحس المأساوي بالحياة ) ـ عند هيگل ، و كيركيگارد و نيتشه ـ يذهب أبعد من فكرة الوعظ ، وهي الفكرة الرسمية في عصر الانبعاث ، وأبعد من فكرة ( العدالة الشعرية ) التي بقيت ( رغم اعتراض آديسن قائمة في القرن الثامن عشر ، وأبعد من رأي گوته أو رأي كولردج في هاملت ( النبتة في الإناء الهش ، الانسان المفكر أكثر مما يحتمل العالم ) . انه قول ينطوي على أن وضعنا مأساوي بالضرورة ، وأن الناس جميعا يوجدون في وضع فاسد ، اذا هم أدركوه قادهم الادراك الى الكرب . يؤكد هيگل على وجود تضاد بالضرورة بين قوى

تفصل الانسان عن الانسان والانسان عن ذاته ، ويؤكد كيركيگارد على وجود حاجة ملحةلدى الانسان لكي ينفلت من نمط مفروض ، بينما يؤكد نيتشه على الفرح الذي قد يتأتى عندما يمكن في الكتابة المأساوية الجمع بين دايونيسوس و أپولو . وهؤلاء الكتاب لا ينفردون بالطبع في هذا الشأن : فربما كان ميگويل ده أونامونو و كارل ياسپرز ] من بين أبرز أسماء المعاصرين التي قد تضاف الى ما سبق . ( للاطلاع على مقتطفات مفيدة من الكتابات الفلسفية حول الموضوع تنظر المجموعات التي حررها لورنس مايكل وريچارد ب . سيوول ثم روبرت دبليو . كوريگان ، وكلاهما في المراجع في آخر الكتاب ) .

إن هذا كله من الجدة بحيث يسعنا القول إن مفهوم المأساة ، كما يعرف اليوم عموما ، هو من خلق القرنين الأخيرين ، رغم أن مسرحنا المعاصر قد أظهر غير قليل من الحذر في مقتَرَبه نحو المأساة كنمط درامي . ولنا أن نتساءل : من الذي ( عُنِي ) حقيقة بأمر المأساة قبل القرن التاسع عشر؟ فحتى ذلك التاريخ كانت المأساة موضع احترام حسب . ولكن العناية الخاصة بها قد أدت الى بعض الوجل عند الدراميين .

بالرغم من وجود فوارق واضحة ومتعددة ، لا يمكن القول على وجه الاطلاق ان جميع المآسي ( الحقة ) تشترك

في منطواها على نظرة متفردة عن وضعية الانسان . فمثلا ، يرى ج . سي . ماكسويل في كلامه على « الفرضيات المسبقة عن المأساة » ( **مقالات نقدية** ، الجزء الخامس ١٩٥٥ ) ص ١٧٥ ـ ١٧٨ ) ان القول بوجود ( نظرة مأساوية للاشياء ) يؤدي الى وضع المأساة دون مسوِّغ ، على مستوى منفصل عن بقية الانماط الادبية الرئيسية ، فمن المؤكد أنه ليس من الممكن حسب بل من الضروري كذلك أن ندقق النظر في المسرحيات المأساوية من حيث ما يميزها عن بعضها ، وليس فقط من حيث النوع الذي تنتمي اليه : فالاهتمام بالنوع ـ وهو اهتمام مفروض في هذا الكتاب ـ قد يعيق ويوهن اهتمامنا بطبيعة العمل ذاته . فأعمال مثل هاملت ولير ، الأوريستايا وآنتيكونه ، فيدر ودوقة مالفي ، تكون بشكل لا تكونه ( المأساة ) . ومفهوم ( المأساة ) اليوم إنما نستخلصه من التأمل في اكداس من المآسي . فبالنسبة للاغريق وأهل عصر الانبعاث كانت المأساة شيئاً مختلفاً ، وبعض السبب يعود الى أن مجال الامثلة كان مختلفاً . فنحن قد جعلنا من المصطلح مفهوما تقوم عليه أعمال ربما اختلفت في كل شيء عدا عن كونها تجسيداً لذلك المفهوم . ومن الخير أن نرى بين وقت وآخر ناقداً يقول ، كما يقول نيكولاس بروك في بداية كتابه **مآسي شكسپير المبكرة** ( ١٩٦٨ ) « ليس لدي من نظرية عامة أسوقها عن المأساة بل العكس هو الصحيح .

ويبدو لي أن في تضاعيف المصطلح الفضفاض ذاته ، المأساة ، ثمة مستويات من الاحتمال ، وتنوع مؤكد ، مثلما نتوقع أن نجده في الكوميديا » ( ص ٣ ) . من مثل هذا المقتَرَب يحتمل أن نخرج باكثر الرؤى وضوحاً عن أعمال معينة ـ وهذا ما يحدث غالباً عندما يدع الخطط جانباً لفترة أكثرُ المخططين عمقاً والحاحاً . فنجد عند بروست توكيداً على تفرّد العمل ذاته :

لذا فالانسان واسع الاطلاع سيبادر فورا الى التثاؤب ضجرا عندما يتحدث أحد اليه عن ( كتاب جيد ) جديد ، لأنه سيتخيل نوعاً من التأليف بين جميع الكتب الجيدة التي كان قد قرأها وعرفها ، بينما الكتاب الجيد هو شيء متميز ، شيء لا يسبر غوره ، وهو مكون ليس من جماع الروائع السابقة ، بل من شيء لا يتيسر للمرء أن يكتشفه من أعمق استيعاب لكل واحد من تلك الكتب ، شيء لا يوجد في جماع تلك الكتب ، بل وراءه . فحتى يتعرف على العمل الجديد ، يبقى الانسان واسع الاطلاع غير مبال ، لكنه لا يلبث أن يجد اهتمامه مستيقظا على الحقيقة التي يصورها ذلك الكتاب .

في خميلة مزهرة ، الترجمة الانگليزية :
سي . ك . سكوت مونكريف ، طبعة
١٩٦٧ ، الجزء الاول ، ص ٣٢٧

هذا التعليق على الكتب يشبه ما ينشأ عن ملاحظة التفرّد لدى كل فتاة على حدة : وللتشبيه ما يسوّغه ، لأن المواجهة الحيوية مع كتاب جديد علينا تشبه من بعض الوجوه العلاقة الغرامية . ولنا أن نضيف ان كل كتاب جديد من نوع متميز يضيف بعض الشيء الى مفهومنا عن ذلك النوع . لقد قال فرانك كيرمود : عندما تسمع حديثا عن الأنساق ، عُد الى مبدأ الواقع لديك ، ( تكملات ، نيويورك ، ١٩٦٨ ، ص ١٢١ ) . ويجب أن نعود الى ذلك المبدأ عندما نقرأ كتابا عن ( المأساة ) . ومع ذلك ، منذ بداية الاهتمام الفلسفي بالمأساة في القرن التاسع عشر ، يكون الاحساس بما يفعله الكاتب عندما يقوم بما نتفق على تسميته ( مأساة ) أمراً يزيد من تأثير العمل بالذات ـ شريطة أن نتجنب أية معادلة سهلة تضع عملا من هذا النوع الى جانب عمل آخر .

كتب الكثير من الناس ما دعوه بالمآسي في السنوات التي أعقبت القرن السابع عشر ، وما زالت تخيم على أذهانهم النماذج القديمة أو أمثلة من عصر الانبعاث . وقد شهد القرن الثامن عشر العديد من المسرحيات التي كتبت بالشعر المرسل في اطار الازمنة الاغريقية والرومانية وتنتهي بفاجعة . وهكذا فعل كتّاب القرن التاسع عشر ، أكثر بكثير

مما يدركه أغلب الناس . فقد حاول جميع الشعراء من مشاهير الرومانسيين والفكتوريّين أن ينافسوا شكسپير : شلي بقوة ملحوظة لكنها متقطعة في مسرحية چنچي (١٨١٨) ، و بايرن بشكل أكثر من متميز في بعض مسرحياته : وقد سبقه كل من وردزورث و كولردج ، ثم أعقب كل من بيدوس و تنسُن و براوننگ و سوينبرن . وقد رغبوا جميعا أن يقدموا الى عصرهم كتابات درامية يمكن أن تتحمل المقارنة مع شكسپير ؛ وقد اكتسب أغلبهم تعبيرات شكسپيرية ( مما لا يصدق على بايرن دائما ) . وقد استطاع بيدوس وحده أن يضفي على التعبير حيوية تكسبه طابعا جديدا ومتفردا ، وكانت مسرحياته بعيدة عن إمكانية تمثيلها في زمانه .

وقد استمرت الاحوال على هذا المنوال حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ـ كما في كتابات ستيفن فيليپس ـ رغم وجود بعض الدراميين ، أمثال گوردن بوتملي و ت . س . اليوت ، ممن حاول الإفلات من سيطرة الشعر المرسل والجو الاليزابيثي . ولكن الذين كانوا يفتقرون اليه دوما هو حس كاف بثقل الواقع .

في آيرلند كانت الامور مختلفة . فقد نشأ مسرح آبي من رغبة في ايجاد درامه قومية ذات جذور تمتد الى أساطير ما تزال قوية وتعطي آيرلند نوعا من إقامة طقوس عن

ماضيها مما عرفته اليونان على المسرح المأساوي . فالدافع الذي شاع أولا ، كما أظهر ييتس ، قد بلغ أفضل انجازاته في مسرحية ييتس نفسه : **دايردره ( ١٩٠٧ )** ، ولكن المسرح تحول عن الشعر الى النثر في مسرحية سنگ : **الراكبون الى البحر ( ١٩٠٤ ) و دايردره فتاة الأحزان** ( وقد مثلت عام ١٩١٠ بعد وفاة سنگ ) . وقد تحول المسرح كذلك الى كوميديا أكثر مما كان ييتس يتوقع ، لكننا سنرى عودته الملحوظة الى المأساة بشكل واضح كما في بواكير مسرحيات أوكيسي . فأحسن ما كتب في هذا النوع نراه في دبلن بوصفها المكان الوحيد في بدايات هذا القرن حيث المأساة في اللغة الانگليزية تلقى معالجة ببساطة وشجاعة وتبلغ نجاحات راسخة .

في السنوات الاخيرة ، كان الدراميون في انگلترا وغيرها أكثر تواضعا ، ومع ذلك فقد استطاعوا أحيانا الاقتراب من الحس المأساوي أكثر مما كان مألوفا في القرنين السابقين . فنحن لا نجد كلمة ( مأساة ) على صفحة العنوان هذه الايام ، ومع ذلك فقد طالما أعاد الدراميون حكاية القصص القديمة واقتبسوها لتناسب الاطار المعاصر أو ما يقترب منه ، أو أنهم فسروها في ضوء الفكر المعاصر ، مع المحافظة على الاصل من حيث المكان والزمان . ففي فرنسا نجد آندريه أوبيه يستخدم موضوعة إيفيجينايا في

أوليس في مسرحيته **فتاة للرياح** ( ١٩٥٣ ) ؛ كما نجد جان آنويّ يكتب **ميديا** ( ١٩٤٦ ) و **أنتيگونه** ( ١٩٤٤ ) ، مُستَغوِراً في الاولى الحالة النفسية عند ميديا وواجداً في تقابل كريون ـ آنتيگونه ما يشبه وضع فرنسا تحت الاحتلال الالماني ؛ ونرى جان ـ پول سارتر في **الذباب** ( ١٩٤٣ ) يقدم اوريستس كانسان وجودي . وفي الولايات المتحدة اتخذ يوجين أونيل من **الاوريستايا** خطة الأساس لمسرحيته **الحداد يليق باليكترا** ( ١٩٣١ ) اذ كتبها على هيئة ثلاثية كل قسم فيها يكاد يوازي ما يماثله عند آيسخيلوس . وفي انگلترا كانت **الاوريستايا** كذلك هي ما اعطى ت . س . اليوت بدايته في **اجتماع شمل الأسرة** ( ١٩٣٩ ) رغم ان معالجته كانت أكثر تحررا بكثير من معالجة أونيل ، اذ كانت مسيحية في منظورها بينما كان أونيل ينطلق من زاوية التحليل النفسي . واستمر اليوت في استخدام مسرحيات من يوريپيديس و سوفوكليس ليتخذ منها نقاط البداية لأعماله . كما ذهب دراميون آخرون يبحثون عن مصادر يعتمدون عليها فيأخذون قصصا من التاريخ والاسطورة ، كما رأينا في معالجة ييتس و سنگ لقصة دايردره ، وكما فعل ألبير كامُي في **كاليگولا** ( ١٩٤٥ ) ، و جان جيرودو في **حرب طروادة لن تقع** ( ١٩٣٥ ، الترجمة الانگليزية : **نمر عند البوابات** ) ، و آنويّ في **يوريديس** ( ١٩٤١ ،

الترجمة الانكليزية : **نقطة انطلاق** ) ، ، وكما فعل ماكسويل آندرسن في سلسلة مسرحيات بالشعر المرسل حول موضوعات تاريخية انكليزية وأميركية وأوربية . وباستثناء اليوت و و آندرسن ، يستعمل هؤلاء الدراميون النثر لكنهم يلتمسون جدية عالية في تأثيرهم بالاعتماد على ما نتذكره عن العالم القديم ( أو أي ماض آخر ) مما ينسحب على الفعل في تلك المسرحيات . ولكن هذا قد يكون عملا خطيراً ، لأننا نميل ، خصوصا عندما تستخدم المسرحيات الاغريقية بهذا الشكل ، الى اجراء مقارنات مضرة . ولو تجاوزنا الحقيقة القائلة ان الاعتماد على الماضي بهذا الشكل يكشف عن رغبة شديدة للوصول الى كتابة مأساوية في عصرنا ، يكون من الواجب أن ندرك أن هذه المجموعة من المسرحيات تضم بعضا من أفضل الدرامه في هذا العصر ، الى جانب بعض مما يبعث على خيبة أمل كبرى . فمسرحيات مثل **دايردره فتاة الاحزان** ، **الذباب** ، **الحداد يليق بالكترا** ، **يوريديس** يجب أن تتضمنها أية قائمة قصيرة من أفضل المسرحيات منذ نهاية عهد إبسن و سترندبرگ و جيخوف .

لم يكن هذا الاجراء جديدا بطبيعة الحال . فمنذ عصر الانبعاث فصاعدا كانت الموضوعات الاغريقية يعاد استخدامها ، في ايطاليا ، في فرنسا ، في انكلترا . فثمة

واحدة من مسرحيات « نوادي المحامين » من القرن السادس عشر بعنوان **جوكاستا** من تأليف جورج گاسكوين و فرانسيس كينويلميرش (١٥٦٦)، مقتبسة عن صيغة ايطالية من **فينيقيات** يوريبيديس ؛ وقد كتب درايدن بالاشتراك مع ناثانيال لي مسرحية بعنوان **أويديبوس** (١٦٧٨) ؛ وكان التاريخ الروماني والاساطير الاغريقية مما يقدم مواد المسرحيات المأسوية من شكسبير و بن جونسن حتى سوينبرن . يقول أرسطو في الفصل التاسع من كتاب **الشعر** أن لا غضاضة في استخدام الكاتب الدرامي قصة مخترعة ، لأن بعض المسرحيات الاغريقية ، كما يقول ، قد فعلت ذلك ؛ ولكنه يضيف أن ثمة فائدة من استخدام واحدة من الحبكات التقليدية ، لأن الجمهور إذ يعرف أن أحداث المسرحية قد حدثت بالفعل، يغدو من السهل عليه ان يصدق ما يرى . وربما يسعنا القول ان القصة التي تقدم لنا ترابطات قوية ، إما لأننا سبقت استجابتنا اليها في عمل كبير ، أو عن طريق معرفتنا بها كجزء ، ربما كان جزءاً مهما ، من تاريخ البشرية الحقيقي أو الاسطوري ، فان ذلك من شأنه أن يجعل البداية تفيد من تلك الترابطات . وقد يهدف الدرامي الى تقصد التنويع في مزاجية القصة ، كما فعل جان كوكتو في **الماكنة الجهنمية** (١٩٣٤) أو أندريه جيد في **أويديبوس** (نشرت ١٩٣٠) حيث نجد في الحالتين قصة

أويديبوس تقدم بشكل مكتوم ، وأحيانا باسلوب هازل . في مثل هذه الحالات تكون قـوة المعالجـة أكبر بسبب تلك الصدمة التي يحدثها التنويع .

ومع ذلك ، لم يستطع هذا الالتصاق باحداث الماضي وبما احتل مكانته في مسرح الماضي أن يقدم لنا درامه ذات تـأثير بـالـغ في القــرن العشـرين . فلم يكن إبسن و سترندبرگ في مسرحيـاتهما المـأساويـة ، كما لم يكن الاغريق ، هم أصحاب الأثر الاكبر على الدراميين في عصرنا هذا . لأن هذا الاثر قد نجده عند سترندبرگ في اسلوب سوناتا الشبح ، ثم عند فرانك ويدكـايند ، والتعبيـريين الالمان ، ثم برتولت بريخت ؛ كما قد نجده عند شو الذي بدأ يقلد إبسن في كتابة الدرامه الاجتماعية ، ثم تحول الى نوع ساخر من كوميديات المجتمع في أواخر القرن التاسع عشر ، ثم من عودة الى متوشالح ( ١٩١٩ - ١٩٢٠ ) فصاعدا تحول الى نوع من الدرامه المفـرطة في هـزلها لتكشف غرابة العالم وحماقته وتكشـف في نفس الوقت أن ثمـة نوعـا من الحكمة في متنـاول الانسان اذا هـو أراد استعمالها ؛ وقد نجد هذا الاثر عند چيخوف كذلك ، الذي رفض عنوان ( مأساة ) لأية واحدة من مسرحياته ، ولكنه اكثر من أي درامي حديث آخر قد صور بتعاطف حالة الامل المفقود . ولنا ان نلاحظ على وجه الخصوص النهايـات

المتميزة بالانكشاف ( ينظر الفصل السادس ) في مسرحية **الخال ڤانيا** ( ١٨٩٩ ) **والشقيقات الثلاث** ( ١٩٠١ ) ، كما انه من المفيد ملاحظة العلاقة بين كتاباته بصورة عامة وبين الكثير من الاعمال التي تتم في الوقت الحاضر . ولسوف أشير في الفصل الثامن ان ثمة عنصرا مأساويا في مسرحية **القيّم** ( ١٩٦٠ ) من اعمال هارولد پنتر ومسرحية **احداث عند حراسة مدفع بوفورس** ( ١٩٦٦ ) من اعمال جون ماك گراث ، في **روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات** ( ١٩٦٦ ) من اعمال توم ستوپارد . ولكن المسرحيات الثلاث ، رغم كونها غير متكافئة في المستوى ولا متشابهة في الاسلوب ، تتشابه في تعمدها تجنب الطريقة المأساوية . فمسرحية [ستوپارد] تسخر من هاملت اذ تذكّرنا بها، ومسرحية پنتر تتصل مع سترندبرگ عندما يكون مفرطا في المذهب اللاطبيعي وفي نفس الوقت تبعث استجابة كوميدية في الكثير من حوارها ، ومسرحية ماك گراث تبدو كأنها تقدم ( شريحة من الحياة ) ويظهر ( يظهر فقط ) ان الامر ينتهي بذلك . كان هؤلاء الدراميون ، اذ يستجيبون الى الموقف البشري بطريقة يمكن ان ندعوها ( مأساوية ) بالمعنى التقليدي والتي لها علاقات واضحة بالفكر الفلسفي حول الوضع المأساوي ، يرفضون ان يقدموا أنفسهم كُتّاباً مأساويين ، ويتجنبون أن تبدر عنهم أبسط التأكيدات الاساسية في المأساة . والمأساة هنا ، كما هي صفة الدرامه في الستينات ، تشكل تيارا

تحتيا ، ولكنه ، كما اعتقد ، تيار مؤثر .

علينا بعد ذلك ان ننظر الى استثناء ملحوظ ، رغم كونه يبعد عنا قليلا في الزمان . فالاعمال الدرامية الكبرى عند فيديريكّو گارثيا لوركا (١٨٩٩ - ١٩٣٦) تتميز ببساطة مأساوية واكتمال ممّا قد يقترب من الصفة الشاملة عند ييتس و سنگ أكثر مما يقترب الى اية أعمال أخرى في القرن العشرين . فتحتَ شمس اسپانيا الساطعة ، وعلى أرضها اليابسة موضع الصراع ، استطاع شاعر مأساوي ان يرينا الكائنات البشرية تعيش حياة أكثر امتلاء بسبب من الأسوار التي تطبق عليها . وهذه المسرحيات يصعب تمثيلها دوما في أجواء بعيدة عن جو لوركا ، لكنها تشير بقوة الى ان المأساة تتصل بمسرح القرن العشرين بقدر ما كانت تتصل بأي زمان آخر .

لم تكن النغمة المأساوية مما يسمع في مجال الدرامه حسب ، فقد قال أرسطو في الفصل الخامس من **كتاب الشعر** إن المأساة والملحمة تقتربان في « الأغراض » بما فيهما من « محاكاة » - اي أنهما تقدمان المواد ذاتها لكن الاساليب تختلف . ولم يكن أرسطو أول من قال ذلك . فقد سبقه افلاطون في **الجمهورية** الى القول عموما بارتباط هوميروس بكتّاب المأساة . ولم يكن أرسطو دائم الوضوح حول هذه المسألة ، إذ يقول في الفصل الثالث عشر ان **الأوديسا** ، في

جلبها الخير للاخيار والشر للاشرار ، تقدم لذة تقترب مما تفعله الكوميديا . ومع ذلك تقول نظرته العامة ان المأساة تختلف عن الملحمة في كونها مقصودة أساسا للتمثيل على المسرح . ويرى أرسطو أن هذا التمثيل مسألة صغيرة نسبيا ـ وهي نظرة قد لا نوافقه عليها (ينظر الفصل الرابع) ـ لكننا قد نفهم موقفه بصورة أفضل اذا ما تذكرنا عادة تلاوة الشعر غير الدرامي عند قدماء الاغريق ، وحقيقة ان القليل من المآسي حسب ، من بين الكثير مما كتب ، قد تبلغ منزلة التمثيل في مسارح الاغريق . ثم اننا قد نرى **الالياذة** تتميز في بعض الاحيان بتأثير قد لا يختلف الا هامشيا عما هو مأساوي عندما تكون المأساة موضع قراءة لا موضع تمثيل . فموت هكتور وزيارة پرايام لأخيليس يطلب السماح باجراء طقوس الدفن لجثة ابنه ، وجلوس الرجلين معاً عندما تمت موافقة أخيليس ـ هذه هي المواد التي تصنع منها المأساة . وحيث تختلف الملحمة في الاساس عن المأساة ، عدا عن مسألة التمثيل ، يكون ذلك في اننا نجد في الملحمة ( لحظات مأساوية ) في سياق يتميز بالاتساع والتنوع اكثر من التركيز والتأزم . وهكذا الحال في الرواية الحديثة التي ربما كان ابتداؤها عندما نشر رچاردسن رواية **كلاريسا هارلو** ( ١٧٤٧ ـ ٨ ) المفرطة بطولها ، لكنها تتركز على

مصير شخصية واحدة تسير نحو المهانة والموت ، وعن هذا الطريق بالذات ، تستطيع تأكيد كرامة انسانية ما كان لها ان تكون بمقدورها لو أن حياتها سلكت الطريق الأكثر اعتدالا مما ينتظر من فتاة في مثل منزلتها في تلك الايام . وعلى شكل متقطع ، منذ ذلك الحين ، وبالرغم من التأثير الطاغي الذي تركه فيلدنگ معاصر رچاردسن ، الذي قال ان الرواية من حيث الاساس « ملحمة كوميدية في نثر » ، راحت الرواية تستخدم موضوعة وبناء مما يمكن مقارنته مع ما يوجد في الدرامه المأساوية . فرواية ستندال : **الاحمر والاسود** ( ١٨٣١ ) ، و فلوبير : **مدام بوڤاري** ( ١٨٥٦ ) ، و ميلڤيل : **موبي دك** ( ١٨٥١ ) ، **وبيلي بد** ( نشرت ١٩٢٤ ) ، و هوثورن : **الحرف القرمزي** ( ١٨٥٠ ) ، و تولستوي : **آنا كارينينا** ( ١٨٧٥ ـ ٦ ) ، و هاردي : **تس اوف ذي دربرڤيل** ( ١٨٩١ ) **جود الغامض** ( ١٨٩٥ ) ، و كونراد : **لورد جم** ( ١٩٠٠ ) **ونوسترومو** ( ١٩٠٤ ) ، هي من بين الامثلة التي تقفز الى الذهن ، لكن العادة قد جرت فعلا بالحديث عن ( حس المأساة ) في اعمال هنري جيمز ، ومنذ ١٩٤٧ عند مالكولم لاوري في **تحت البركان** التي بدأت تتجه بوضوح نحو المأساة محافظة ( بعد الفصل الاول ) على اهتمام عصر الانبعاث بوحدتي الزمان والمكان من اجل ضمان ذلك التركيز في الاثر ، ذلك الاحساس بالمقدور الذي يكمن دائما على مبعدة بضع

ساعات ، مما يجده ت. س. اليوت في **وظيفة الشعر ووظيفة النقد** ( ١٩٣٣ ) منبع قوة خاصة ، رغم كونها بالطبع ليست من باب الضرورة : وسنعود الى هذه المسألة في الفصل السابع . وقبل ذلك كتب آندريه مالرو **الوضع البشري** ( ١٩٣٣ ) **والامل** ( ١٩٣٨ ) ، وكتب البير كامُي **الغريب** ( ١٩٤٢ ) **والوباء** - وجميعها روايات اعطت عصرنا احساسا كاملا بمعنى العيش في وضع مأساوي .

ومع ذلك ليس من عادتنا وصف هذه الاعمال بصفة ( المآسي ) بل نقول انها روايات مأساوية . فالاسم ما يزال ، في الاستعمال الدقيق ، وقفا على الدرامه - لاسباب سوف نرى انها ليست تاريخيةحسب . وقد يجوز في المقبل من الزمان أن تعد الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين مما يجسد بصورة أعمق ، في بعض الحالات ، الروح المأساوية اكثر مما فعلته الدرامه في هذه السنين . ولكن بالنسبة الينا ما تزال المأساة شيئاً يمثل او في الأقل يكتب من أجل التمثيل .

خلال القرن العشرين كانت الكتابة **في** المأساة، تمييزاً عن الكتابة **عن** المأساة ، مسألة وفيرة . فكتاب أ. سي. برادلي : **المأساة الشكسبيرية** ( ١٩٠٤ ) لم يكن محض تلخيص للنقد الشكسبيري في القرن التاسع عشر : بل كان كذلك كتاباً يهدف الى النظر في جدية وعمق في طبيعة الفن

المأساوي . من الغريب ان الكتاب يكاد يهمل المسرح تماما ولا يلتفت الا قليلا الى قوة الكلمة عند شكسبير ، ولكن المؤلف كان يرى المسرحيات تشكل تعبيرا عن طريقة كاتب مأساة عظيم في مواجهة الوضع البشري أثناء ما يكتب . ومنذ زمان برادلي ظهر ما لا يحصى من الكتب والمقالات عن المآسي القديمة ، ولا يمكن أن نقدم في المراجع في آخر هذا الكتاب سوى مختارات قليلة جدا ، ( بل ربما كانت مختارات اعتباطية ) . فلم تدرس المأساة بشكل كامل بوصفها نمطاً ، أو طريقةً لتصوير العالم ، كما درست خلال هذا القرن ؛ أو كما رأينا ، لم تكن موضوع اهتمام حدّي ، فقد استعمل فرويد اسم أويديبوس و أوريستس كأسماء ـ نماذج لعقد تتردد ، بل ربما كانت عقدا عامة . وقد رأينا ان الدراميين غالبا ما كانوا يغامرون باعادة رواية القصص التي استعملها الاغريق أنفسهم . وعاد بوسع توم ستوپارد أن يتناول شكسبير ثانية . كما أن في الجامعات في كل مكان ، يحتدم النقاش حول امكانية كتابة ( المأساة ) في الوقت الحاضر . ولن تكون المسألة بهذه الجدية لو لم يكن ثمة شعور بأن حضارة من دون مأساة هي حضارة في أشد الافتقار الى شيء . وفي الفصول التالية سوف يظهر ان المأساة ، كما يمكن لها أن تكون اليوم ، يجب ان تكون في غاية الاختلاف عن اسلوب المسرحيات التي لدينا من

سوفوكليس أو شكسپير أو راسين ، ولكنها من حيث الجوهر يجب ان تكون مشابهة لها .

لقد قدم هذا الفصل سلسلة من اللمحات عما كانت تعنيه المأساة في أوربا خلال العصور . وقد يمكن ملاحظة الكثير من المحذوفات ، لكن الهدف كان عرض الاهتمام المستمر بالمأساوي ، وبأنواع الاشكال التي اتخذتها الكتابة المأساوية ـ والكتابة عن المأساة .

# ٣

# البَطَل المأسَاوي

ينصح أرسطو ، كما رأينا ، ولكنه لا يصر على استخدام القصص التقليدية في المأساة : وقد أدى ذلك الى اعطاء مكان الصدارة عادة للابطال والملوك . ثم إنه جعل من المفروض في المأساة أن يكون الاشخاص ( أفضل منا ) وقد فسر س . هـ . بُچر في **نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل** ( ١٨٩٤ ) ان ذلك يعني أكثر ( انتظاما ) ، قاطعين شوطا في مجال تحقيق الطبيعة لذاتها أبعد مما يمكن في الوضع البشري المضطرب عادة . يرد هذا الكلام في الفصل الثاني ، وبعد ذلك ، في الفصل الخامس والعشرين ، يبدو أنه يسبغ على سوفوكليس أهمية خاصة ( بوصفه متميزا عن يوريبيديس ) لأنه يقدم ( الاشياء كما يجب أن تكون ) . ويمكن أن نربط بين هذا الكلام وبين ما يقوله سدني في **مقالة في الشعر** عن ( العالم الذهبي ) الذي يصوره الشعر : فهو ليس بالعالم الذي يكون كل شيء فيه خيرا ، بل عالم

توجد فيه الاشياء في شكل نقي غير ممزوج . والمهم هو الاحساس الكامل ، أو غير المألوف ، في الاقل ، بتحقيق القدرات والميول الخاصة بالإنسان . أوريستس يقتل أمه ، أوديبوس يتزوج أمه ويقتل أباه ، ميديا تقتل أولادها : ومع ذلك فهم ، بمعنى ، أكثر تمثيلا لأنفسهم مما يجرأ على كونه الناس عادة . ويجب أن نتذكر أيضا ، ان الممثل في المسرح الاغريقي كان شخصاً قصيّا ، مقنعا ، يلبس برجليه ( كوثوروني ) / وهو حذاء سميك النعل برقبة ترتفع الى منتصف الساق / ويضع ( أونكوس ) / وهو غطاء رأس يشبه العمامة / على رأسه ( فيصبح ارتفاعه بذلك سبعة أقدام ونصف تقريبا ) ، وكان يساهم في طقس ديني ومدني في احتفال خاص . وكان يمثل الشعب ـ وسنرى في الفصل الرابع انه كان في الواقع ضحية لهم بمعنى رئيسي ـ لكنه كان يلعب دور ملك أو بطل ، وينطق كلمات شاعر فخمة ، ويبدو واضحا أنه محكوم عليه . وكان بالضرورة يستجلب الرعب ، واحساسا بكونه ( فوق ) حتى أثناء سقوطه .

وقد تطورت الصورة في تلك المسرحيات التي ألفها يوريبيديس حيث استخدم الشكل المأساوي ليؤطر روحا متشككة ، كتلك المسرحيات التي أشرنا اليها باقتضاب في الفصل الثاني . ولكن الفكرة الاساس بقيت خلال العالم القديم . فعند وجود الشخص الاول ـ وسوف نرى قريبا أن

هذه ليست الحال دوما ، في الاقل خلال مسرحية أو ثلاثية ـ فإنه يكون ذا مرتبة رفيعة ويتمتع ، لهذا السبب وغيره ، بمنزلة مرموقة . ومن المؤكد ان هذا الذي كان لدى سينيكا . فأشخاصه الأساسيون رجال في مراتب عالية : وبوصفه من الفلاسفة الرواقيين فهو يعلم أن هذا الأمر شر ، وأن ما يهم هو أن يكون المرء سلطانا على نفسه ، ويعلم أن ذلك يغدو أكثر صعوبة عندما يكون المرء في صحبة أناس يتطلب وجودهم السلطان : وهذا ، بالنسبة اليه ، هو المنبع الاساس للمأساة . وفي القرون الوسطى ، عندما أصبحت فكرة المأساة منفصلة لبرهة عن كتابة المسرحية ، نجد من المقتطفات من دايوميديس و ايزيدور الاشبيلي و چوسر في الفصل الأول بأن ثمة توكيدا مستمرا على ( الشخصيات البطولية ) ، ( الامم والملوك ) ، ( المنزلة العالية ) . لذلك نجد في المقتطف من سدني أن المفهوم في عصر الانبعاث لم يتغير في هذا الصدد : المأساة نذير للطغاة ، ولكنها كذلك شيء يدفعنا ، نحن المشاهدين ، نحو الاعجاب ، ونحو التعاطف ، ولم يكن التطبيق في عصر الانبعاث يختلف من حيث الاساس عن النظرية . فقد كان شكسپير شجاعا إذ جعل من ضابط عسكري بطله في مسرحية عطيل ، وثمة ما يشبه ذلك التوفيق مع العظمة في ما شاع في مسرحيات بومونت وفليچر في السنوات اللاحقة . ومع ذلك فهذه محض أمثلة على التوفيق : لأن هؤلاء الرجال يشغلون

مراتب عالية . لأن البطل يكون عادة ملكا أو أميرا ، إما بحق الولادة أو عن طريق غزو أو اغتصاب كما في مسرحية مارلو : تامبرلين ومسرحية شكسبير ماكبث ، أو قد يكون رجلا يكسب قوة خاصة بطرق أخرى ، كما في دكتور فاوستس . وهو دائما في مواجهة سقوط عليه تحمّله . والدرامه في عصر اليزابيث وجيمز الاول تحوي بضع مسرحيات تجتهد لإحداث التأثير المأساوي في إطار محلي صرف ، كما في المسرحية مجهولة المؤلف آردن من فيڤرشام ( حدود ١٥٩١ ) وكما في مسرحية توماس هيوود امرأة مقتولة بحنان ( ١٦٠٣ ) و المسافر الانگليزي ( حدود ١٦٢٥ ) ، ولكن هيوود كان يتجنب الادعاء انه يكتب ( المأساة ) في تلك المسرحيات . ويمكننا القول باطمئنان إن المأساة الدرامية منذ العهود القديمة حتى القرن التاسع عشر كانت تنطوي عادة على اهتمام بأشخاص في مراتب عالية . وفي الفصل السابق ، مرّ بنا أن الرواية من أيام رچاردسن فصاعدا كانت تقترب من الحس المأساوي في أحيان غير قليلة ، وأنها لم تتضمن الا لماما ملوكا وامراء في مركز الصدارة . وكان في هذا كفاية من سبب لتأثر الدرامه . ولكن كانت ثمة أسباب أخرى بالطبع . لقد أصبح الملوك والامراء أقل أهمية في العالم : فالعاهل يملك ولكنه اليوم لايكاد يحكم أبداً؛ فقد تضاءل مركزه الى منزلة الرمز حتى غدا عبثا يعتقد أكثر الناس أنه يجب ألا يضام به بشر . المكانة العظمى ، ما زال يمكن أن توجد

بصورة عابرة لرئيس وزراء أو رئيس دولة أو دكتاتور ، ولكن في نصف القرن الحاضر نرى أمثال هؤلاء الرجال في تناقص سريع .

ويمكن القول أن في ذلك خسارة عظمى للمأساة . فعندما يسقط الملك يتأثر الشعب . فالأبيات الاولى في الجزء الاول من هنري السادس تشير الى احساس بأن موت هنري الخامس قد أنزل كارثة بانگلترا :

لتتشح السموات بالسواد ، وليخضع النهار لليل !
يا شهُباً تجلب اختلاف الزمان والاحوال ،
لوّحي بجدائلك البلّورية في السماء
واجلدي بها النجوم الجامحة الخبيثة
التي وافقت على موت هنري !
هنري الخامس المليك ، أشهر من أن يعيش طويلا!
لم تفقد انكلترا مليكا بمثل هذا الفضل .
( ١ / ١ / ١ -٧ )

ومع ذلك نحن في الواقع لا نرى الكثير من هذا في المأساة . فالذي يثير الأسف عن هاملت أنه ( كان ينتظر منه ، لو أنه نُصّب ، / أن يبرهن على غاية الجدارة بالملكية ) ، ولكن فورتنبراس قد أحكم السيطرة على الدنمارك وقد نشعر أنه سيغدو العاهل الكفء . خاتمة الملك لير تندب موت لير وعذابه ، ولكن ليس فيها ما يشير الى أن

مستقبل بريطانيا في خطر ، إذ قد تكون البلاد في أمان تحت حكم آولبني الضعيف المتردد أكثر منها تحت حكم الملك العجوز الغضوب الجموح . فمهما كان انغماسنا في مصير ماكبث وتامبرلين ( وهو انغماس عظيم في الواقع ) لا يمكن أن نأسف عليهما كحاكمين . ونجد ويبستر في **الشيطانة البيضاء** كما في **دوقة مالفي** يعمل جهده كي يوحي بشكل قد يعارض الذروة في المسرحية ، بأن الامور لا يمكن أن توضع الأن بشكل أفضل . في مسرحية بن جونسن **سيجانوس** كما في **كاتلينه** وفي مسرحية شكسبير **أنطوني وكليوپاتره** كما في **كوريولانس** ، نجد قصصا عن رجال أساءوا استخدام مواهبهم : فنحن لا نتحمس من أجل .اوكتافيوس أو تايبيريوس ، أو من أجل دولة روما عموما كما تصورها هذه المسرحيات ، كما اننا لا نشعر أن موت الابطال ينزل المخاطر بمصلحة الشعب .

ومع ذلك من المناسب في الدرامه اعطاء الشخص الرئيس مركزاً ذا أهمية واضحة . فهو بذلك سيبدو كمن له حق خاص ليحظى باهتمامنا ، وكما سنرى في الفصل الرابع ، ليصبح ضحيتنا . ولكن في الاعمال المعاصرة ، ما لم نرجع الى ماضي ما بين أيدينا ، لانجد أمامنا عددا كافيا من المرشحين لهذا المركز . ففي اطار الامور لدينا ، كلما ارتفع البروز عظمت المسؤولية وزاد تحديد القوة . فمأمور

المخزن أو الزعيم الطلابي ( إذ يفتقر الى مسؤولية كبرى ) يستطيع ممارسة سلطة بسهولة أكثر من رئيس وزراء أو رئيس شركة تجارية أو جامعة . ويبدو أن هذا الوضع في تزايد حتى مع الكرادلة ، أمراء الكنيسة . في الدرامه ، كما في الرواية لزمن طويل ، لدينا اليوم أناس عاديون يقومون بدور الابطال ، لأن جميع الناس غير العاديين تقريبا يعيشون حياة خاصة ، لذلك فهم بهذا المعنى أناس عاديون ، وهم مع ذلك ، إذ يُحملون الى المسرح أو صفحات الرواية ، يرسخون في أذهاننا بصورة أكبر مما يفعله أناس يبدو أنهم في منزلة أكبر رفعة .

وفي الاخير ، يكون هذا الامر غير ذي بال اذا كان الدرامي بمستوى ما تتطلبه المأساة . إذ عليه أن يعطينا الاحساس بخصوصية غيرِ العادي . فقد يتخذ اثنين من رجال الحاشية ، كما في **روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات** ، ويعطيهما إحساسا متزايدا بحقائق الامور في الوضع البشري - اي أن يقودهما ، كما سنرى في الفصل السادس ، الى نقطة الانكشاف - وهكذا يرغمنا على رؤيتهما يبلغان نقطة لا نستطيع تصور أنفسنا قادرين على تخطيها . وقد يتخذ ثوريا مغموراً مثل كاتو في رواية مالرو : **الوضع البشري** ، ويعطيه الى جانب درجة من السلطة ، من خلال الوقار الرصين الذي يميزه على امتداد الكتاب ، منزلة متميزة

تماما وهو يقابل الموت المريع الذي ، لولا لحظة من خالص الرحمة، ما كان بوسعه تجنبه. أو قد يكون اختياره كما فعل ملڤيل مع بيلي بد ، بحار شبه أمي لا يدرك ، تفانيه في سبيل الحقيقة والفضيلة البسيطة يبهر منّا الانفاس ، ومن عجب أنه لا يبعث على عدم التصديق ، وقد يفعل ما فعله أوكيسي في تحديه المألوف باستعمال وصف ( مأساة ) مع **ظل القاتل** ( ١٩٢٣ ) ، **جونو والطاووس** ( ١٩٢٤ ) ، / وتحمل كلمة الطاووس تورية تصعب ترجمتها / و **المحراث والنجوم** ( ١٩٢٦ ) ونجد أشخاصه الأساسيين رغم ذلك أناسا عاشوا كما عاش آخرون غيرهم لكنهم بلغوا منزلة خاصة عن طريق تفانيهم المطلق . في المسرحيات الثلاث جميعا تكون جونو الشخصية الوحيدة التي يسمح لها بخطاب طويل ينم عن ادراك بما يحدث وبمضامينه الاوسع . وقد غدا أوكيسي أكثر روية فيما بعد : **الكأس الفضية** ( نشرت ١٩٢٨ ) تدعى ( كوميديا مأساوية ) وهو يحجب عبارة ( مأساة ) حتى عن **وردات حمراوات لي** ( نشرت ١٩٤٣ ) . ولكن بوسعنا اعتباره متميزا بين أولئك المسرحيين الذين كتبوا بالاسلوب المأساوي عن الانسان العادي ، الانسان الذي ، في ترجمة بايواتر لكتاب أرسطو ، يوصف بأنه يكاد ( يكون مثلنا تماماً ) وبالنسبة لارسطو كان ذلك يعني نوعا وسطا من الكتابة لا يراه متصلا بالمأساة أو بالكوميديا ، نوعا وسطا ترد اليه الاشارة لماما في **كتاب الشعر** .

ومع ذلـــك ، يجب أن يكون ، في نظري ، بعض الحس بالتميز اذا كان الكاتب المأساوي يعتمد على شخص مـركزي ، فقـد يكون ، كمـا أشرت ، في شـدة وضوح الرؤيا ، في ( الانكشاف ) ، أو قد يكون في خصوصيـة المحنة ، أو في امتلاك فضيلة وهيبة خاصة . ومن هنا مصدر الشكـوك التي ساورت بعضنـا عن فـادلـر في عـدالـة گـولـزوورذي ( ١٩١٠ ) ، أو عن ويلي لـومـاس في مسرحية آرثر ميلر : **موت بائع جوّال** ( ١٩٤٩ ) . كلا الشخصين يشارف اليأس ، وكلاهما لا يبدو عليه أنه يعرف ذلك في النهاية أكثر منه في البداية ، كما لا يبدو على أحدهما أنه ( مرموق ) بالمعنى الذي نتطلبه من الشخص المأساوي . تنادي بنا لندا زوجة ويلي : ( ولكنه بشر ، وثمة شيء فظيع يجري عليه . لذلك فالعناية واجبة ) وعلينا أن نوافق ، ولكن اهتمامنا مسألة اجتماعية أكثر من كونها اهتماما بالرجل بوصفه بشرا من حيث الاساس : فهو ضحية الحكم الاميركي لا ضحية الوضع البشري .

وثمة سقوط دوما ، والكـاتب المأساوي لا مفر له من الاهتمام بكيفية حصول ذلك . في واحدة من فقرات كتاب الشعر الواردة في الفصل الاول ، يؤكد أرسطو ان السقوط نتيجة غلطة في الحكم جرّت الى دخول الكارثة . وقد جرت العادة منذ أيام توماس رايمر على تفسير ذلك انه ينطوي

على نوع من ( العدالة الشعرية ) ( رغم ان اللاحقين كانوا اكثر وضوحا من رايمر ) ، أو حسب تعبير برادلي ، بسبب ( نقص قاتل أو خطأ ) . لقد رفض أرسطو فكرة بطل يتصف بالشر أو بالخير كله : فالاول لا يثير فينا الاشفاق ، وسقوط الآخر لا يزيد على أن يصدمنا . ان هذا يتجاهل التوحيد الذي قد نشعر به مع شخص مثل رچاردز أوف گلوستر ، أو الاحساس بتبيّن الحقيقة الذي يتكون لدينا عندما يهلك بيلي بد . كلا الشخصين ، على طريقته ، يذهلنا ( كما يفعل كاتو في الوضع البشري ) ، وكل منهما قريب منا بما يكفي لتطوير حس بالقربى ، وكل منهما يجعلنا ندرك مصيبة مشتركة . الشيء الضروري هو وجوب احساسنا بالعلاقة المتبادلة بين الشخصية والظرف . والشيء المؤكد أن ( العدالة الشعرية ) لا توجد في مأساة تشنق كورديليا ، وتغرق أوفيليا وتدفع عطيل الى قتل ديزدمونه ، و لير الى الجنون . ولكن هذه الشخصيات جميعا تتصرف بطريقة تساهم في تطوير الحدث سيكون من شأنها في النهاية شمول مصائبهم الشخصية ذاتها . بيلي بد يضرب كلاگارت : ( ضربة موت من ملاك الرب . ولكن الملاك يجب أن يشنق ) على رأي الكابتن ڤيره ، الشخص المأساوي الآخر في قصة ميلڤيل . بيلي ليس مذنبا ، رغم أن راندل ستيوارت يرى أن تأتأته دليل على الخطيئة الاولى ، وهو قول كان سيدهش ميلڤيل ( رؤيا الشر عند هوثورن

وميلڤيل ) ، في كتاب الرؤيا المأساوية والعقيدة المسيحية تحرير ناثان أ . سكوت ، نيويورك ، ١٩٥٧ ، ٢٣٨ - ٢٦٣ ) . إن كل العملية التي تظهرها المأساة هي عملية يقوم فيها الانسان بدوره : ولا يسعنا تقدير حجم ذلك الدور ؛ وقد نظن إنه دور صغير ( ربما كما ظن أرسطو الذي أشار على المسرحي الذي يستخدم حدثا يتسم بالصدفة الواضحة ، مثل سقوط تمثال يؤدي الى قتل انسان ، أن يكون ذلك الحدث مناسبا في مظهره في الاقل ) ؛ وعلينا برغم ذلك ، اذا كنا نكتب المأساة ، أن نعطي الوزن للفكرة القائلة بأن الناس يساهمون بشكل من الأشكال في الذي يجري من أحداث .

عند الحديث عن المأساة ، ربما يجب علينا تجنب عبارة ( الإرادة الحرة ) ، لنفضل عليها فكرة المساهمة في العملية الشاملة التي لن تكون على نفس الصورة اذا لم نكن حاضرين لنعمل ونفكر ونشعر . وهنا تكمن في الواقع مشكلة جمالية ـ التوفيق بين حس الحيوية البشرية مع حس المصيبة المهيأة . ففي كل مأساة تقريبا يكون المصير المقدّر جوّها منذ البداية . روميو وجوليت كان يمكن أن تظهر من مشاهدها الافتتاحية وكأنها تنطوي على امكانية معقولة للسير نحو نهاية سعيدة ، ولكن شكسبير أعطانا استهلالا يؤكد لنا أنها لن تكون كذلك ، ووضع على لسان روميو كلمات نذير وهو في طريقه الى آل كاپيولت ليقابل جولييت أول

مرة ، ووضع مثلها على لسان جولييت في مشهد الشرفة الاول . و كالديرون في **محافظ السَّلمَيّة** يغوص فجأة في المأساة عندما يحصل فعل الاغتصاب عقب أمسية يسودها جو من الضيافة المتحضرة ، ولكن سبق أن رأينا كالديرون ، رغم أن ( اللحظات المأساوية ) تتصل بأعماله الدرامية قدر ما تعود الى الملحمة والرواية ، وهو يجاهر في كشف الخطيئة والعقاب حسب نظام الله ، وليس ذلك الشر الذي لا يمكن تجنبه أو الخلاص منه ، مما سنبحثه في الفصل الرابع . ومن بين أمثلة المآسي الاقرب الينا في الزمان ، والتي تبعث فينا الدهشة ، المسرحية الفائقة الشهرة **جونو والطاووس** حيث نجد أوكيسي في الفصل الاول لا يزيد على أن يشير الى الخراب الذي سيقدمه فيما بعد ، ويؤكد في آناء ذلك ، بمزاج واضح الطيب ، على عنصر في السلوك البشري يدعو الى الضحك . والإجراء المعتاد من البداية إظهار أن الامور لن تجري على ما يرام . فالشبح في المشهد الاول من **هاملت** ، وظهور إياگو في مستهل **عطيل** ، والساحرات اللائي يفتتحن **ماكبث** ، وحماقة لير وتعاليه في أول ظهور له ـ هذه جميعا فيها من وضوح التصميم مثلما نجده في خطاب دايونيسوس في مستهل ( الباخاي ) / احتفالات باخوس إله الخمر / . من الناحية المنطقية لنا ان نفترض ان ما تريده الشخصيات ان هو الا جزء من ارادة أشمل ، من شيء أصبح في حكم ( المكتوب ) . وهذا مما يناسب فكرة

هيگل بشكل مرضٍ لانه يرى التعارض بين كريون و أنتيگونه في المنطوى الاساس من العلائق البشرية : من المحتم تصادمهما ، لان الناس الذين يعيشون سويا سوف يبرزون بالضرورة مطلب السيطرة ومطلب حدس طاغ بما هو حق . لكن أرسطو أكثر حذرا : فهو لا يتحدث عن الضرورة أبداً بل عن ( الاحتمال أو الضـرورة ) كحلقة وصـل بين أحداث المأساة . ففي عصر الانبعاث ، كما رأينا ، كان الناس على اختلافهم مثل سدني و چاپمن ينظرون الى المأساة كأنها تقدم أمثلة نذير لو انتبه اليها الناس لانقذتهم من الخطأ وجريرته . وفي هـذا المجال يتبعهم بعض الشيء المتأخرون من الكتاب الذين يحاولون التوفيق بين المأساة وبين العقيدة المسيحية . فكلا الفئتين من الكتاب تبدو غير مكترثة بالحتمية الواضحة في الاطار المأساوي كما يظهر عادة . لقد أوضحت في مجال آخر أن المأساة لا تسمح الا بالقليل من الارادة الحرة إذ ان فعلا معينا قد يبدأ سلسلة الاحداث التي تؤدي الى الكارثة ، وان ما يتبع ذلك يخرج عن سيطرة الانسان( **مآسي شكسپير ودراسات اخرى في درامه القرن السابع عشر** ١٩٥٠ ، ص ١٦ ) . هذه بالاساس هي الفكرة التي تعبّر عنها المقتطفات من آنتيگونه آنويّ في الفصل الاول ، وعند امعان النظر يبدو أن الخطة في غاية البساطة . ماذا كان الفعل الحاسم في القصة الطويلة عن آل آتريوس ، التي تشير اليها الأوريستايا ، من وقت لآخر ، في

استعادة الماضي ؟ وبالنسبة الى أويديپوس ، هل كان ذلك الفعل في تسرعه في النفاذ الى السر ، أو في قيام والديه بتقديمه الى الموت ، أو في محاولته معارضة وسيط الوحي الذي أنبأه أن الزنى وقتل الأب يقبعان له في كمين ؟ أم أنها إرادة الآلهة التي ما أمكن التغلب عليها ، من الزمان السحيق الذي سبق أي إنسان نسمع عنه في المسرحية ؟ أي أفعال عطيل قررت مصيره : زواجه ، تخطيه إياگو في مسألة الترقية ، استماعه الاول الى افتراءات إياگو ؟ أم أن شيئا في طبيعة عطيل ذاتها قد حكم عليه ، مهما تكن خصوصية ظروف الحال ؟ تبقى مسألة الارادة الحرة موضع شك كبير في الكتابة المأساوية . ويوضع تحت انظارنا كيف تجري الامور ، أو كيف تبدو لكاتب يبصر الوضع البشري ، في الاقل في الوقت الراهن ، مما لا يمكن في النهاية فصله عن الكارثة . إن ذلك ينطوي على حقيقة أن الانسان ، إما بفعل مفارقة ساخرة عظمى ، أو لأنه على ما هو عليه ، كائن حساس ، يجد نفسه يساهم في العملية التي تنطوي على حتفه . وكلمة ( مويرا ) ، في الاقل بالنسبة للرواقيين المتأخرين ، كانت تعني على وجه التقريب ما تعنيه لنا كلمة ( القدر ) فكانت تعني خلاصة مجموع كافة الامور التي كانت ، أو هي كائنة ، أو سوف تكون ؛ شيئا يمكن رؤيته في معزل عن الزمان ، وعن الآلهة التي هي برغم ذلك كانت وساطة نقله الى البشر . لقد أشار وليم چيس گرين الى

موقف خريسپّوس في القرن الثالث قبل الميلاد : « هذه المناقشات جميعا يمكن ان تلخص في مقولة ان المستقبل يكمن كله في الحاضر ، أو قل في الماضي » . ( مويرا : القدر ، **الخير والشر في الفكر الإغـريقي** ، طبعة معادة : نيـويـورك وايڤـانستـون ، ١٩٦٣ ، ص ٣٤٧ ) . ولأن خريسپيوس كان متأخرا بالنسبة لما بقي من المسرحيات الاغريقية ، فـإن فكرة ( اللازمنية ) يبدو أنها في الاساس من أغلب المسرحيات الكبرى . ومع ذلك بوسع المرء قبول ، أو ارادة ( مويرا ) خاصة به . وعلى أية حال ، مهما فعل الكائن الحساس يكون جزءا من تلك العمومية التي سبق ان صارت قصته المكتوبة . يؤكد لنا هـ . د . ف . كيتو بأن في المأساة الاغريقية : (تكون الآلهة عنصـرا مسيطرا . . . ، لكن ليس فيما يفعل الممثلون أو يعانون : فذلك شأنهم دون غيـرهم ) ، ( **الشكل والمعنى في الـدرامه** ، ١٩٥٦ ص ٢٤٤ ) . وهذا شيء يجب تصديقه لاننا نرى ميديا تريد وتنفّذ قتل أبنائها ، ونرى پنثيوس يتحدّى دايونيســوس عامدا . ولكنه يبقى من الواضح في هذه المسرحيات أن ميديا و پنثيوس يُقَدَّمان كمن يراد لهمـا قدر مـا هما يريدان : فلا نستطيع تصوّرهما يفعلان شيئا آخر مما يقبل به الآلهة . ليس من شخصية درامية تبدو أكثر حرية ، عند المشاهدة ، من البطل الشكسپيري . فكلما رأينا عطيل نحس أنه في هذه المرة لا يمكن أن يؤخذ غيلة . يترك

المسرح فينا دائما أثرا مزدوجا : فهو يقدم لنا مسرحية مكتوبة جرى عليها التمرين ، ولكننا نحس أن حدوث الفعل جديد أمامنا ؛ والمأساة تروي قصة ، في كل مرة تقريبا ، يقال لنا بوضوح أنها لا يمكن أن تنتهي الا نهاية مفجعة ، ولكن عندما يختار ماكبث ، ويمارس هاملت الاعيبه ، نحس ان الواحد منهما له حرية قدر حريتنا . ولكن ( قدر حريتنا ) فقط . وإذ نعيد النظر في حياتنا لا نجد بدائل مهملة كان بوسعنا الامساك بها ، ومع ذلك لدينا خبرة طويلة في معنى القدرة على (الاختيار). في هذا التناقض يكمن الكثير من قوة المأساة . وهي تذكّرنا ، في إشارته الى قبول رچارد الثاني بالقدرية في مسرحية شكسپير ، يقول ويلبر ساندرز إن ( الضرورة لا تتطلب التعاون ولا تدعوه ) ( **الدرامي والفكرة الجاهزة : دراسات في مسرحيات مارلو وشكسپير** ، كمبردج ، ١٩٦٨ ، ص ١٨٠ ) ولكن يبدو ان هذا تبسيط : فأفظع الامور عن ( الضرورة ) ما يبدو من أننا قد ساهمنا في تأثيرها . ففي مسار الفعل في المسرحية ، قد تكون ثمة امور عرضية لها مظهر الصدفة الخالصة ، كما في قتل پولونيوس على يد هاملت . ولدى إعادة النظر ، حتى هذه تبدو ( صحيحة ) بالنسبة لمن تعنيهم : تلصص پولونيوس ، كما يسبق ظهوره في علاقاته مع ابنه ، يجعله بالضرورة معرضا لهلاك مباغت ؛ وكشف هاملت عن مزاج حاد في هذا المشهد ينبىء بالاسلوب الذي به سيقتل كلوديوس .

لقد غدا من الممكن بسهولة رفض فكـرة ( عدالـة شعرية ) بسيطة - ليس لأنها لا تتماشى مع الطبيعة ( وقد رأينا أن رايمر ، مخترع الاصطلاح ، قد ادرك ذلك تماما ) بل لكونها لا تتماشى مع ما يفعله كبار كتابنا منذ الاغريق حتى يومنا هذا . ولكن يجب اضافة ملاحظة مختصرة واحدة . لقد عبّرتُ عن شكوكي حول مقولة أرسطو أن الانسان الرديء فعلا يمكن أن يكون بطلا مأساويا ( قائلا إن مـاكبث برغم جرائمه جميعا ، و رچارد أوف گلوستر برغم تصميمه أن يغدو شريرا ، ليسا ممن يخرج عن حلبة الانسـانية كمـا نعرفها ) ، وأشرت الى المساهمة التي تؤديها الشخصيـة المأساوية في المعتاد باتجاه العملية الشاملة التي تتضمن تلك الشخصية . والذي يجب قوله الآن أن في المأساة الكبرى تكون مسألة درجات الذنب في النهاية غير ذات مغزى . لقد ظهرت بعض المجادلات غير الضرورية عما اذا كانت دوقة مالفي مذنبة ، الى ( درجة ) التحدي ، او لأنها كانت تظهر القليل من الاهتمام بشؤون دوقيتها ، أو بسبب زواجها سرا وللمرة الثانية . هذه الاشياء جميعا كان ينظر اليهـا نظرة شك ، في أقل تقدير ، في انگلترا القرن السابع عشر . ولكن عندما نصل الى عذابها الطويل في الفصل الرابع من مسرحية ويبستر ، لا نتوقف لنتساءل عن ( الاستحقاق ) . ونحن لا نفعل مثل ذلك في مشاهد الاذلال والعذاب الذي لا يكـاد يصدق ، ممـا يتحمله إدوارد الثاني في مسـرحية

مارلو عند نهاية مأساته . فهو بالطبع كان ملكا ضعيفا غير عابىء ، يختار أصحابه كأسوأ ما يفعل انسان ، يلعب دور الطاغية تارة ودور الالعوبة ثانية مع كبار حاشيته . وهنا قد يكون مارلو مبالغا في استثارته العواطف المأساوية المميزة من خلال شخصية رئيسية هي ، في القسم الاكبر من المسرحية ، بعيدة عن تعاطفنا ولا يمكن القول بحال أنها تحظى باحترامنا ، فضلا عن ( اعجابنا ) . وبالرغم من ذلك تبقى مسرحية أدوارد الثاني ، بطريقتها الغريبة ، في حدود النوع المأساوي . وقد يسعنا القول أنها حالة خاصة ، رغم أن شيئا لا يختلف عن ذلك يظهر في مسرحية آرثر ميلر : **منظر من الجسر** ( ١٩٥٥ ) ، ورغم اختلاف المسرحيتين في الأمور الاخرى كافة ، فانهما تشتركان في أن كلًّا من إدوارد بلانتاجنيه و إيدي كاربون يرتفعان عما يعملان من خلال ما يجره العمل عليهما من كرب عظيم .

وفي ختام هذا الفصل يجب أن نسأل عن ضرورة ومدى حاجة المأساة الى بطل مأساوي . وقد نعيد صياغة السؤال مؤقتا : في أية مرحلة دخلت فكرة البطل الى المأساة ؟ في الفصل الرابع من كتاب **الشعر** نقرأ ان المأساة مثل الكوميديا بدأت ( بالإرتجال) ويفسر بايواتر ذلك بالشكل الآتي :

بدأت المأساة عندما أصبح مؤلف (الديثيرامب) /

وهي غنائية حماسية في احتفالات دايونيسوس / يتقدم ( بارتجال ) هو الكلام المحكي ، الذي كان يرتجله في الفترة بين نصفي اغنية الجوقة ـ وذاك هو الاصل في العنصرين العظيمين في تكوين الدرامه الاغريقية ، قسم محكيّ ، وقسم مغنّى ، ممثل وجوقة . ( ص ١٣٤ ) .

في تلك المرحلة يجب النظر بالتأكيد الى الممثل ، متميزاً عن الجوقة بوصفه مفسراً او راوياً ، لا بوصفه انساناً يتخذ بشخصه دور الضحية . ولو فحصنا مسرحية **آگاممنون** وجدنا ما يقرب من نصفها يتكون من تناوب بين متكلم فرد ( الخفير ، كلايتمنسترا ، المنادي ، كلايتمنسترا ثانية ، المنادي ثانية ، بالتتابع ) وبين أناشيد الجوقة . صحيح ان المنادي يبقى على المسرح خلال كلام كلايتمنسترا الثاني وانها تخاطبه، لكن لأنه لا يتكلم في حضورها فان هذا ليس حوار اثنين حقيقة . وحتى لحظة دخول آگاممنون بصحبة كاساندرا كان المتكلم الفرد يقوم بدور المفسر اكثر منه الشخص المأساوي ، و آگاممنون نفسه لا يبقى على المسرح لمدة تزيد على واحد من عشرة من طول المسرحية . وبالطبع ان آيسخيلوس لم يستخدم اكثر من اثنين من الممثلين يتكلمان في وقت واحد : وكان تجديد

سوفوكليس ان زاد العدد الى ثلاثة ، وسار على ذلك يوربيديس . في مثل تلك الظروف نحن على بعد كبير من ذلك النوع من المأساة الذي يضع انسانا معينا في مكان ذي اهمية خاصة محاطاً بأشخاص اقل اهمية يساهمون في العمل مباشرة - أي النوع الذي يظهر بخاصة في انگلترا كما نجد في **تامبرلين** مارلو **وهاملت** شكسپير . وعندما كان الأغريق يرغبون في وضع شخص معين في مكان ذي أهمية متفردة ، كانوا يعطونه ما يقرب من جميع الجزء من المسرحية خلاف جزء الجوقة ، كما فعل سوفوكليس مع اوديپوس في مناسبتين . وحتى في الأزمنة القريبة يمكننا رؤية اعمال درامية ذات صوت واحد - سترندبرگ ، **الأقوى** ( ١٨٩٠ ) ، جان كوكتو ، **الصوت البشري** ، (١٩٣٤)، أونيل ؛ **قبل الفطور** ( ١٩١٦ ) - ولكن مثل هذه المسرحيات قصيرة وتخلو من الجوقة . ومن الناحية الأخرى، منذ ايام اثينا القرن الخامس ق. م. حتى يومنا هذا لدينا مآس لا نستطيع أن نشير فيها باطمئنان الى شخصية معينة ونقول إنها شخصية البطل المأساوي . وليست **آگاممنون** مسرحية يناسب النظر اليها في هذا المجال . لأن أگاممنون الذي لا يبقى على المسرح اكثر من بضع دقائق ، رغم أنه الضحية هنا لا يسعه ان يمارس القوة التي نريد في ( البطل ) : ولكن هذه ، في الحق ، تشكل الجزء الأول من ثلاثية متقنة التركيب ، مثلت في مناسبة واحدة ، وأوريستس ، الذي يذكر ذكراً في

المسرحية الأولى سوف يقوم بالدور الرئيس في الثانية والثالثة ويسيطر في الواقع على العمل برمته . ومسرحية **نساء طروادة** تقدم المسألة أمامنا بشكل واضح . إذ لا يسعنا القول إن هيكيوبه أو أندروماخي تحتل مكان الصدارة هنا : فعنوان المسرحية نفسه يشير الى مصير جماعي . وقد أشار كيتو الى الطريقة التي يموت بها آجاكس بفترة قصيرة قبل نهاية مسرحية سوفوكليس التي تستعمل اسمه عنوانا لها ( **الشكل والمعنى في الدرامه** ، ص ١٩٦ وما بعدها) ، فهو يقول ان ( موضوع ) جنون آجاكس وتمرّده وموته مما يشكّل لبّ المسرحية وليس تقديمه متعذباً ، : فالمسرحية تناقش قضيته أكثر من تقديمه بؤرتها الأساسية ، ومع ذلك ، يمكننا القول إن حضور آجاكس الانسان الحي يستمر شعورنا القوي به حتى أثناء استمرار الجدل حول دفنه . وفي أزمنة أقرب الينا نجد **يوليوس قيصر** شكسپير تدور حول بروتوس و كاسيوس و انطوني قدر ما تدور عن قيصر ، كما نجد عنوانات مزدوجة في **روميو وجولييت** وفي **انطوني وكليوپاتره** ، ونجد دوقة مالفي في مسرحية ويبستر تموت في نهاية الفصل الرابع مثل انطوني في مسرحية شكسپير . ورغم اننا قد نجد كلا من انطوني أو الدوقة يسيطر على الفصل الخامس رغم موته ، علينا أن نلاحظ ان الكارثة الكاملة هي من نصيب أولئك الذين يموتون في آخر المسرحية . ولكن

يجب الا ننسى أن ارسطو يؤكد كثيراً على نوع البناء الذي يكون فيه شخص فرد مثل أويديپوس مسيطراً على العمل برمته . ويجب ان ندرك ان العبء المأساوي يمكن المشاركة فيه . ففي مسرحية مارلو **ادوارد الثاني** يكون مورتمر في وضع مأساوي اضافة الى وضع الملك المشابه ، رغم ان التأكيد يقع على ادوارد مثلما يقع على الدوقة في مسرحية **دوقة مالفي**. ولكن هل يسعنا القول حقيقة ان في مأساة ويبستر الكبرى الاخرى : **الشيطانة البيضاء**، تكون ڤيتوريا وليس فلامنيو ، وليس براچيانو في بعض المواضع ، هي الشخصية التي تستحوذ على اكبر اهتمامنا ؟ وقد سبق لي التعبير عن شك إن كان بوسعنا توجيه اهتمامنا بثبات على بروتوس في **يوليوس قيصر** .

البطل المأساوي ـ كما قال كونراد في مقدمة الرواية التي يكون فيها جِم مركز الاهتمام ـ هو( واحد منا ). وهو ليس بالضرورة فاضلاً ، ولا بـالضرورة متحـرراً من ذنب عميق . وكنهه انه انسان يذكرنا بشدة بانسانيتنا نحن ، ويمكن القبول به ممثّلاً عنا . ولكن يمكن كتابة مآس يكون فيها المركز متنقلاً ، كما يحدث غالباً في ( الروايات المأساوية ) ـ كما في **نوسترومو** ، مثلا حيث يشترك في حمل العبء المأساوي كل من نوسترومو و چارلـز گولد وزوجته و انطونيا وديكود ، ويتضمن فعلهم في الواقع مطلباً عاماً

ان نشارك نحن في حمل العبء كذلك ، ومثله يحدث في نساء طروادة وانتيگونه ، حيث نجد هيكيوبه و اندروماخي و انتيگونه و كريون يصبحن على التوالي موضع اهتمامنا الرئيس .

# ٤

# تطهير ؟ أم تضحية ؟

ربما كان مصطلح ( التطهّر ) من أكثر المصطلحات استعمالاً فيما يتعلق بالمأساة ، وهو يظهر أول مرة في هذا السياق في تعريف أرسطو لذلك النوع ، مما سبقت الاشارة اليه في الفصل الأول . وثمة إجماع في الرأي ان المصطلح قد مثل في ذهنه بسبب رغبته في معارضة ما ذهب اليه افلاطون ، كما يتضح في الكتاب العاشر من **الجمهورية** ، بأن الشعراء يجب لومهم ونفيهم ، لأنهم باثارتهم المشاعر ، بما فيها الاشفاق، يعملون ضد واجب الانسان في اتباع ما يمليه العقل . ولمناهضة ذلك ، يؤكد ارسطو ان المشاعر ، وبخاصة الاشفاق والخوف ، عندما تستثار في المأساة ، فانها ( تطهر ) كذلك. وإذ يتبع في ذلك ، على ما يبدو ، استخدام الموسيقى في تهدئة المرضى بالاضطرابات العقلية ( كما يشير س. هـ. بچر في **نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل** ، ص ٢٤٨ ـ ٩ ) ، يرى أن بوسع المأساة ،

كما يقال ، أن ( تطرد ) . وسواء كـان يعني أن مشاعـر الاشفاق والخوف كانت تزال من الجسم ، أو انها كانت تطهر مما علق بها من شوائب ، فهذا ما يزال مسألة خلاف . ويبدو أن النظرة الثانية هي ما يوشك أن يقبل بها ملتن في مقدمة سامسون آگونستس ، حيث يقول إن المأساة :

كما يرى أرسطو لها قدرة إثارة الإشفاق والخوف ، أو الرعب لتطهر الذهن من تلك المشاعر وامثالها ، أي ان تهدىء وتخفف منها الى حد الاعتدال بنوع من السرور الذي تثيره قراءة تلك المشاعر او مشاهدتها عند المحاكاة الجيدة .

ثم يستطرد فيلتمس امثلة من مهنة الطب :

فهكذا في الطب إذ تستخدم الأشياء ذات الصفة والسحنة السوداوية في علاج العلة السوداوية ، الحامض ضد الحامض ، والملح لازالة الامزجة المالحة .

وهكذا نجده يشير الى تهدئة المشاعر وتخفيفها ( الى حد الاعتدال ) رغم ان مثاله من الطب يتضمن الازالة على ما يبدو . يرى ليسنگ في مدرسة هامبورگ الدرامية (١٧٦٩) بأن من خلال إثارة ( الخوف ) لأنفسنا ( لأن المصيبة قد تنزل بنا كذلك ) يغدو ( الاشفاق) لدينا أكثر حدة ، وبالنتيجة نصبح أكثر استعداداً للاستجابة الى آلام

أمثالنا من البشر. هذا كلام مستنير ولكنه يبدو تنطّعاً بكلمات أرسطو. ومع ذلك كان القول ان ( التطهر ) يتضمن نـوعاً من التنقيـة شائعـاً في النظريـات الأدبية منـذ ايـام ليسنّك . يرى بچر اننافي المأساة نجرب الاشفاق والخوف دون الألم الذي يرتبط بهما في العادة لأن الفعل الذي يقدم تطبيق شمولي : فالاشخاص المأساويون بشر مثلنا ، غير انهم يتميزون بعظمة لا نصل اليها، وهم مطالبون بمواجهة مصائب أكثر شدة من مصائبنا : وبالنتيجة ، يغدو مانقاسيه في العادة من اشفاق وخوف لدى المقارنة غير ذي بال . كذلك همفري هاوس ، في كتابه الذي نشر بعد وفاته : ارسطو وكتاب الشعر ( ١٩٥٦) ، يقول بتوجيه الاستجابات العاطفية من خلال المأساة :

تحرك المأساة العواطف من حالة الكمون إلى حالة النشاط بدوافع قيّمة كافية ، وتسيطر عليها بتوجيهها نحو الاهداف الصحيحة بالطريق الصحيح ، وتدربها في حدود المسرحية قدر ما يمكن تدريب عواطف الانسان الطيب . وعندما تنكفىء الى حالة الكمون ثانية بعـد انتهاء المسـرحية يصبـح الكمون أكثـر ( تدريباً ) من ذي قبل . وهذا ما يدعوه أرسطو باسم ( التطهر ) . وهكذا تغدو استجاباتنا أكثر قرباً الى ما لـدى الانسـان الـطيب الحكيم . ( ص ١٠٩- ١١٠) .

قد نتفق ان هذا مما تورثه المأساة ـ ففي تلك اللحظة نكون أفضل وأكثر حساسية واستنارة لدى مشاهدة المأساة مما نحن في العادة ـ ولكن قد نعجب إن كانت كلمات أرسطو تسمح لنا بالظن أنه قد قصد ( التطهر ) بهذا المعنى ، وإن كان هذا الكلام يكفي لما يوجد من تعقيد في الأثر المأساوي .

يرى جيرالد ف . إيلسه خطأ القول بازالة الاشفاق والخوف أو بقدرتهما على التنقية . ففي : أرسطو وكتاب الشعر : النقاش ( ١٩٥٧ ) ، يرى أن أرسطو إنما قصد تنقية الحدث المأساوي . فنحن لا نقدر في ( واقع الحياة ) أن نفكّر بقتل الأب او بالزنى ونحن في حالة اتزان ، ولكن في أويديپوس نقدر على تحمل الأمرين بسبب الظروف الخاصة التي يقدمان فيها الينا . قتل ميديا أبناءها ، مصير انتيگونة ـ وقد نضيف عمى گلوستر و جنون لير ـ قد تكون غامرة إذا نحن لقيناها خارج المسرح . يقال لنا إن أرسطو يرى ان على المسرح يكون ما في الاخراج الدرامي من ابتعاد وقوة ( مثل ما في الشعر من اشراق لدى القراءة ) ما يضفي على تلك الامور بعداً وتعويضاً تجعل من الممكن النظر اليها باتزان . ولكن إيلسه يقرر صراحة ان هذا مما يشك في انطباقه على المأساة الاغريقية ، وقد لا ينطبق بالمرة في المأساة المتأخرة . فنحن في الواقع لا نحتفظ

باتزاننا لدى مشاهدة لير . ولو كان أرسطو يقصد ما يظنه إيلسه لكانت فكرة أرسطو عن (التطهر) مما لا يفيدنا كثيراً . وعندما فكر ( بالتطهر ) كتّاب عصر الانبعاث ومن لحقهم ، مثل ملتن ، كان ذلك ( التطهر ) من نوع آخر . فقد ظن ملتن ان الطيب في فعل سامسون الأخير ( الذي قد نشك فيه بالطبع ، رغم أن ملتن لم يكن ليدرك ذلك ) يخلّف هدوءاً في اذهاننا ، لأنه كان بوسعنا ان نفرح حتى عندما ندرك ، كما فعل ملتن ، بان ثمة وقتا للحزن سيتبع : ولبرهة ، لو تيسر بلوغ تأثير ملتن المقصود ، نحس بان ثقلا قد تم رفعه ، لا فعلا قد تمت تنقيته .

ولا غرابة ان الشكوك كانت تحيط بهذه المسألة . ففي التعليق على كتاب الشعر لارسطو ( ١٥٧٠) يصر لودوڤيكو كاستلڤترو على كون ( التطهر ) عرضياً حسب : فالمهم هو ( السرور أو ( لذة ) هوراس في فن الشعر ) الذي يجب ان يمنحه الشعر جميعاً . وفي السنوات الأخيرة كنا جميعاً نشعر أحياناً مع ف. ل. لوكاس في المأساة بالقياس الى كتاب الشعر لأرسطو( ١٩٢٧)، بأن المصطلح إنما يستعمل عموماً اشارة احترام وان لا علاقة له بخبرتنا الفعلية عن المأساة . وهذا في الواقع هو جوهر ما ذهب اليه د. م. هل في مقالته(« التطهر » : حذف من قاموس المصطلحات النقدية ) (مقالات في النقد، الجزء الثامن(١٩٥٨، ١١٣ - ١١٩).

وقد حدث مؤخراً استعمال الكلمة بمعنى الاساءة . فعندما أخرج بيتر بروك مسرحية لير على مسرح شكسبير الملكي ، تناول المسرحية لكي يجعل الجمهور يغادر المسرح ( مهزوزا ) ولكنه ليس ( واثقاً ) : فقد قال چارلس ماروفتز الذي ساعد بروك في الاخراج ان « مشكلتنا مع لير هي انها مثل جميع المآسي العظيمة تؤدي الى تطهر » (عقبة لير ، أونكور ، العاشر (١٩٦٣) ص ٢٢ ) . ومن المؤسف ما حل بفكرة ( التطهر ) وبمن يستجلبها من الدراميين الذين زايلهم الحظ حتى غدت اعمالهم موضع تناول من أجل ازالة فكرة ( التطهر ) من تلك الأعمال. ( نريدهم ان يشعروا بالخوف على أية حال ) كان على ما يبدو شعار هذا الاخراج .

ولكن هل أننا نغادر المسرح ونحن فعلاً نشعر بالخوف ؟ هل نغادر ونحن نحس أن أية إمكانية بالشعور قد استلبت منا ؟ اذكر عرضاً لمسرحية لير شهدته بصحبة زميل في ستراتفورد ـ أيون ـ إيفن . وكان من عادتنا التمشي في هدأة الليل بعد الخروج من المسرح واقترحت ان نفعل ذلك في تلك المرة. ( أجل ) قال لي ، ( نتمشى ، ولكني لا أريد ان اتحدث ) . وكان على حق بالطبع ، فلم نتحدث ، رغم أننا مشينا بضعة اميال في الليل . لقد كان اخراجاً اكثر من بارع لواحدة من أعظم المآسي في العالم، قام فيها گيلگود

بدور الملك . ولم نكن نشعر بالتحرر من العاطفة ، لم نكن خائفين ، كما اننا لم نشعر بدافع لحمل السلاح . ومع ذلك كنا في حالة توتر ، وشعور بالحاجة للتكيف ولكن ليس مع منهاج محدد يلوح لنا ، ( هكذا هي الامور ) هو وصف غير واف لنوع الادراك الذي خبرنا . والأفضل أن نقول ، ( هذا ما يجب أن نواجه ، ونحن لا نعلم ، ولا نستطيع ان نخاصم الدرامي لأنه لم يقل لنا ، كيف نواجهه ) ؛ ولا نجرؤ على مقارنة أنفسنا مع لير: ( نحن الذين في عهد الشباب[ أو في اواسط العمر او في الشيخوخة] / لن يقدَّر لنا أن نرى بهذا القدر أو نعمّر هذا العمر . ) ولكن موته كان رمزاً لموتنا ، وجنونه رمزاً لما يصيبنا من خبال بين حين وآخر ، ورفضه كورديليا رمزاً لما رفضناه نحن كذلك ونحن لسنا خائفين .لأننا قد رأينا ذلك جميعاً كجزء من حالة عرفناها منذ ولادتنا ، كشيء ينطوي على نوع من الفخامة ، يجب ، في الواقع ، أن يقوينا . ولكن التقوية تقف الى جانب حالة الإدراك المركزة التي يجب ان نعيشها ، ولو لبرهة قصيرة ، وربما ليس لمحض برهة قصيرة : لأن مواجهة لير بصورة كاملة هو اتخاذ خطوة كبرى نحو معرفة الذات ومعرفة العالم .

ويمكن القول ان الملك قد عانى ومات من أجلنا ، والتشابه قوي مع فكرة تضحية المسيح . فرمز الفداء الأكبر

في الغرب ، رغم أن قصته لا تروى على أنها مأساة في العهد الجديد ، يمكن النظر اليها في علاقتها مع أبطالنا المأساويين منذ عصر الانبعاث ، إضافة الى ما قدمته أعمال الاغريق . في **قصة الليل** ( ١٩٦١ ) يؤكد جون هولواي على فكرة الفداء في المأساة الشكسبيرية . في الايام الخوالي كان ينظر الى الملك اذا جاء أجله ، أنه يموت من أجل الشعب : ياخذ معه ذنوبهم . وهذا هو التيار الخفي في الفكرة المأساوية الذي يجب ألا يغيب عن بالنا عندما يعلن اويديپوس أن الانسان الذي حمل الوباء الى طيبة عليه ان يقاسي ، ثم نكتشف أنه اشار الى نفسه . في مسرحية الذباب نرى سارتر يقدم اوريستس كمن يقبل ذنب آرگوس عن رضا :

أوريستس : [وهو يعتدل رافعاً قامته بطولها] هو ذا انتم يا رعيتي الصادقة المخلصة ؟ أنا أوريستس ، مليككم ، إبن آگاممنون ، وهذا يوم تتويجي . [صيحات دهشة ، غمغمات بين الجمهور] ها ، اتخفضون اصواتكم ؟ [صمت كامل] أعرف ؛ إنكم تخشونني . قبل خمس عشرة سنة من اليوم ، ظهر أمامكم قاتل آخر ، ذراعاه حمراوان حتى المرفقين ، غارقتان بالدماء ، ولكن ذاك لم تخشوه ، فرأتم في عينيه أنه منجنسكم ، ، لم تكن لديه شجاعة جرائمه . الجريمة التي يتنصل منها فاعلها تصبح دون صاحب ـ جريمة

لا أحد ؛ هكذا تنظرون اليها ، صحيح ؟ أشبه بالحادثة منها بالجريمة ؟

وهكذا رحبتم بالمجرم مليكاً عليكم ،وتلك الجريمة دون صاحب بدأت تجوس حول المدينة ، تئن مثل كلب أضل صاحبه . انتم تبصرونني يا أهل آرگوس ، وتدركون أن جريمتي تعود اليّ جميعاً ؛ أنا ادّعيها لنفسي ، وليعلم الجميع ، أنها مجدي ، إنجاز عمري ،وليس بمقدوركم معاقبتي أو الاشفاق عليّ . لأجل هذا أنا املأكم خوفاً .

وبرغم ذلك يا شعبي أنا أحبكم ، ومن أجلكم قتلت . من أجلكم . لقد جئت لأستعيد ملكي ، ولكنكم لم تقبلوا بي لأنني لم أكن من حنسكم . والآن ، أصبحت من جنسكم ، يا رعيتي ؛ فثمة رابطة دم بيننا ، وقد غنمت ملكي عليكم .

أما عن خطاياكم وندمكم ، اما عن مخاوف ليلكم ، والجريمة التي ارتكبها آيگيسثوس - فهي تخصني جميعاً ، وأتحمل وزرها معاً . لا تخشوا موتاكم بعد اليوم ، إنهم موتاي انا ، وانظروا ، إن ذبابكم المخلص قد هجركم وانقلب اليّ . ولكن لا تخافوا ، يا أهل آرگوس . فأنا لن أجلس على عرش ضحيتي أو أمسك الصولجان بيدين ملطختين بالدماء . لقد منحنيها إله فقلت ( لا ) . أريد أن أكون ملكا من دون مملكة ورعية .

وداعا يا شعبي . حاولوا ان تغيروا شكل حياتكم . كل ما هنا جديد ، ويجب ان يبدأ جديدا . وعندي كذلك حياة جديدة تبدأ . حياة غريبة . . . استمعوا الان الى هذه الحكاية . ذات صيف حدث وباء جرذان في سكايروس . وكان مثل مرض خبيث ؛ فقد لوثوا وقضموا كل شيء فوصل أهل المدينة حافة الجنون . وذات يوم جاء الى المدينة نافخ ناي . واتخذ مكانه في رحبة السوق . هكذا [يستوي اوريستس على قدميه] وبدأ ينفخ في نايه فخرجت الجرذان وتجمهرت حوله . ثم انطلق رائحا بخطى مديدة ـ هكذا . [ينزل من قاعدة التمثال] . وراح يصيح بأهل سكايروس ، افسحوا الدرب ، [الجمهور يفسح الدرب له] ورفعت الجرذان رؤ سها مترددة ـ كما يفعل الذباب الآن . انظروا ! انظروا الى الذباب ! وفي الحال انطلقوا في إثره . اما نافخ الناي وجرذانه فقد اختفوا الى الابد . هكذا .

[يخطو خارجا الى الضوء . يزعق ، فترتمي في إثره أرواح النقمة] .

( الذباب وجلسة مغلقة . الترجمة الانكليزية : ستورات كلبرت ، ١٩٤٦ ، ص ١٠٢ ـ ٣ ) .

ولكن أويديبوس عند سوفوكليس أو . أوريستس عند سارتر لا يصل الموت ؛ حتى أن أويديبوس لا يبلغ النفي الا بعد نهاية المسرحية التي يُعرف فيها ذنبه . فطرد

الضحية ، متميزاً عن قتلها ، طقس بديل عميق الرسوخ في المجتمعات البدائية ، ومع ذلك ، في مسرحية سوفوكليس يكون الحاح كريون غلى بقاء أويديپوس في طيبة ، في العمى والعار ، بمثابة رفض مقصود لنوع التنفيس الذي يبحث عنه الجمهور في دخيلة شعورهم . عند سارتر يرغب أوريتس في نفيه ، في أخذ الذباب معه : فخطابه يصور ، في وضوح غير عادي ، تلك الرغبة فيما هو ضروري ، والقبول به ، مما مر بنا في الفصل الثالث بوصفه شيئاً تنطوي عليه فكرة البطل المأساوي . ويجب أن نلاحظ أن أوريستس يدعي أن جريمته تخصه ، وهو يعترف أنها قد وحدت بينه وبين الشعب ، وأن جرائمهم كذلك ، من خلال قبوله ، يقع وزرها عليه . يقدم سوفوكليس و سارتر تنويعين على نمط رمز الفداء ، على طرفي نقيض في الزمان والفكرة ، وكلاهما يجعلاننا نحس بالفرق بين الطقس البسيط وما يسع المأساة تقديمه .

ولكن ، رغم كون المسألة تحت مستوى الأدراك المباشر ، قد نحس أن هاملت و لير ماتا من أجلنا : فقد تحملا عنا الوزر . ولئن صح ذلك علينا ان نتساءل إن كان بوسعنا تحمل فكرة أن الأنسان يقاسي ثم يموت من أجلنا . لقد كان من الممكن في مجتمع بدائي كالذي يصفه فريزر في **الغصن الذهبي** ان يُظن أن بالأمكان التخلص من الآثام

بقتل أو طرد انسان أو حيوان تحمّل عليه تلك الآثام . ولا نستغرب في مجتمع تكون فيه الملكية فكرة فاعلة أن نرى موت الملك بين حين وآخر يحمل طبيعة مبرئة : وقد أوضحت ماري رينو ذلك بجلاء في رواياتها عن ثيسيوس ، **الملك يجب أن يموت** (١٩٥٨) **ثور من البحر** (١٩٦٢) ، ولكن الوضع لم يكن بهذه السهولة في أثينا القرن الخامس قبل الميلاد، أو في انكلترا أو فرنسا القرن السابع عشر ، أو في العالم الذي نعيش فيه الآن ، فقد كانت هذه ، رغم ما يقال عنها ، مجتمعات مفرطة الحساسية بذاتها ، مع حس قوي بمسؤولية الفرد تجاه ذاته . فالفرد في تلك الأزمنة والامكنة لا يستطيع بسهولة ان يتخلص من ذنبه ، ولكنه يملك ما يكفي من الشعور البدائي ليستجيب للفكرة ـ واؤكد ثانية أنها دون مستوى الإدراك المباشر ـ التي تقول إن إنساناً آخر قد يحمل الوزر عنه . فالاستجابة التي ما تكاد تدرك يرافقها رفض حائر ، لأن التكفير عن الذنب يبدو أمراً مطلوباً ، ولأن ثمة شعوراً أن وسيلة بديلة قد تم الاهتداء اليها . على المستوى العقلي ، نحن نعلم أن موت أمرىء لا يقوى على تنقيتنا ، ولكن عندما نحس أن تنقية بديلة تعطينا راحة نتمرد ضدها . واذا قبلنا بطقس رمز الفداء برهة ، فاننا في أعماقنا نحس بالعار إزاء هذا القبول . التأثير النهائي للمأساة هو تقوية شعورنا بالمسؤولية ، وزيادة ادراكنا بأننا قد أخطأنا كما أخطأ الاشخاص المأساويون ( سواء كانوا شخصاً

واحداً أو اشخاصاً عدة في المسرحية التي نشاهد ) . فنحن نصرخ ضد ما قد حدث . ونحن نمارس تطهراً من أجل ان نرفض ذلك التطهر .

في رواية أليخو كارپنتييه **الخطوات الضائعة** نجد وصفا لطقوس جنازة يقيمها هنود أميركا الجنوبية ، حيث يصرخ الكاهن في صراعه ضد قوى الموت ، ولكن الصراخ ينقلب على الفور الى تعبير عن ندب واحتجاج ، وحتى في هذه الطقوس شديدة البساطة نجد ادراكاً أن الصراخ ليس بمقدوره طرد الموت :

وعند استمراره ، أصبح الصراخ فوق جثة تحيطها كلاب صامتة صراخاً فظيعاً مريعاً . وكان الكاهن يقف بمواجهة الجسم ، يصيح ويضرب كعبيه على الارض ، في برحاء روح منتقمة ضمت العناصر الاساسية في المأساة جميعاً ـ أبكر محاولة في مصارعة قوى الابادة التي تحبط مساعي الانسان ، حاولت البقاء في الخارج ، لأضمن الابعاد . ومع ذلك ما كان بمقدوري مقارعةالاغراء المريع الذي اتسمت به تلك الطقوس بالنسبة اليّ . . .
امام عناد الموت الذي رفض التخلي عن فريسته اصبحت الكلمة فجأة ذابلة ذاوية . في فم الكاهن ، فوهة انبعاث السحر ، عادت المناحة ـ لانها كانت

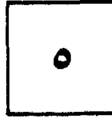
كذلك ـ تلهث وتتلاشى في تشنجات ، وترغمني
على الإدراك بأنني كنت أشهد ولادة الموسيقى .

( **الخطوات الضائعة** ، الترجمة
الانكليزية : هارييت ده أونيس ،
نيويورك ، ١٩٥٦ ص ١٨٤ ـ ٥ ) .

وهكذا عرف أهل اثينا في القرن الخامس ق. م. ، وأهل لندن في القرن السابع عشر ـ كما عرفنا نحن ـ بأن الطقوس لا تسير حسب غايتها الأولى ، فنحن لا نجرؤ على قبول رمز الفداء في أذهاننا الواعية ، كما لا نجرؤ على الإدّعاء بأن المأساة تنقّينا .

والذي نخرج به من هذا كله هو مغزى المأساة بوصفها أداءً او طقساً . في المقتطفات من جون هوبكنز و برتراند رسل في الفصل الأول نجد تعبيراً عن الحس بالارتياح[إن كان ارتياحاً] بأن المأساة تقدم ما هو ماضٍ : ولأن هناك ما يحملنا على الشعور ، كما رأينا ، بأن اشخاص المأساة محكوم عليهم منذ البدء ، فاننا المشاهدون الأحياء سرعان ما ننفصل عنهم . الأموات بيننا ولكننا لا نستطيع القيام بشيء تجاههم . ( حدث ذلك كله في مكان بعيد ومنذ عهد مديد ) ، قال المشاهدون الغابرون في عرض قروي لمسرحية **نساء طروادة** ، ( ونرجو ان ذلك لم يحدث قط ) ونحن لا

نستطيع ان نقول ذلك عن اشخاص التاريخ ، كما لم يستطع الأغريق قول ذلك عن رجال الأساطير ونسائها في تاريخ تشرّبوه في اذهانهم ، ونحن لا نستطيع باطمئنان ان نقول مثل ذلك عن أي شخص مأساوي ترك ميسمه علينا ( مثل عطيل ، الذي لم تكن قصته قط اكثر من خيال ) ، ولكنهم اليوم في عداد الأموات . انهم ، بمعنى خاص ، أبعد مما تصل أيدينا . وحتى اشخاص التاريخ هم محض تاريخ ، چي گيفارا ، رغم اقترابه في تاريخنا ، لا يمكن ان يستعاد : وقد بدأ يتخذ منزلة **المثال** في الدرامه ، ولكن الشيء الملاحظ أن أية مأساة ناجحة تجعلنا نشعر في الوقت ذاته بأننا قد انتهينا من الوضع وأننا ما نزال متعلقين به بشدة ، وهذه مسألة يجب التوسع فيها في الفصل اللاحق .



# حس التوازن

لم يقل أرسطو قط إن الاشفاق والخوف يوازن أحدهما الآخر ، فذلك قول آي . أ. رچاردز لنا في كتابه **مبادىء النقد الأدبي** ( ١٩٢٤ )، فلو زادت قوة الواحد على الآخر ، كما قال ، لما عاد لدينا مأساة ، وهذا ما دفعه الى القول :

إن العلاقة بين نوعين من الدوافع ، الإشفاق والرعب ، هو ما يعطي المأساة صفتها المميزة ، ومن تلك العلاقة ينبع التوازن الخاص للتجربة المأساوية . ( ص ٢٤٧ ).

ويضيف على ذلك قوله ، ( ان القسم الأعظم من المأساة الاغريقية اضافة الى ما يقرب من المأساة الاليزابيثية جميعاً عدا روائع شكسپير الست انما هي ، شبه مأساة : فالمحاكاة التهكمية تزيحها ، والاضافة الساخرة تشلها ، وحتى النكتة الباردة قد تجعلها تبدو جانحة ومسرفة ) ( ص ٢٤٧ ـ ٨ ) . والمأساة ، كما يقول ، تقدم لنا ( الاشفاق ،

دافع الاقتراب ، والرعب ، دافع الابتعـاد ) مجتمعين في ( توافق لا يمكن وجوده في مكان آخر) ( ص ٢٤٥ ) . وقد أصبح بمقدور ف. ل. لوكاس ، أن يسأل إن كان الافراط في الاشفاق يمكن ان يدفعنا الى خشبة المسرح ، والافراط في الرعب الى خارج المسرح ( **المأساة في علاقتها بكتاب الشعر لارسطو** ، ص ٤٩ ) ، وكان التعليق مضحكاً ولكنه في محله . فالاشفاق نمارسه عوضاً عن الاشخاص الذين يقاسون ، والرعب لعلاقته بالمصير الذي يواجهون . ومن الصعب تخيل ميزان يزن الواحد منهم ضد الآخر . لقد ذهبت انا الى القول أن المقابلة الحقيقية تكون بين الرعب في مواجهة التحدي وبين الشموخ في عظمة من يقاسي ( **مآسي شكسبير ودراسات اخرى في درامه القرن السابع عشر** ، ١٩٥٠ ، ص ١٦ ) ولا أريد اليوم ان اتنكر لهذا القول رغم انني لم أعد اشعر ان جوهر المأساة يكمن هناك . ويبدو اليوم أن ( الشموخ ) ، عبارة ضعيفة لا تصف الشعور الغامر الذي يثيره الشخص المأساوي فينا .

ثم إن رچاردز يصعب تسويغ ما يعنيه ، إن كان قد فعل ( فالنقطة غامضة ) ، في موازنة الاشفاق والرعب والقول إنه رأي أرسطو . ففكرة هيگل عن التوازن ـ وبخاصة بين مطالب كريون ومطالب انتيگونة ، وهو مثاله الأكثر شهرة ـ هي شيء جديد في الواقع . وعلينا أن ندرك ان المأساة غالباً

ما تتعلق ( بالخصوم الاشداء ) ، كما يقول هاملت في حديثه عن نفسه و كلوديوس : لأن كلوديوس ، وهو الملك الفعلي ، له قضية مثل هاملت الذي يرى ان لديه الحق الشرعي . في مسرحيات شكسپير التاريخية ، التي تتجه نحو الفكرة المأساوية دون ان تؤكدها ، نشعر بشيء من هذا التوازن بين هنري السادس و رجارد أوف يورك ، وبين رچارد الثاني و بولنگبروك ، وبين هنري الثامن والكثيرين الذين واجهوا حنقه . ماكبث و دنكان ، و انطونيو و اوكتافيوس ، كوريولانس ، ونواب العامة ، يمثلون جميعاً وجهات نظر قيمة على كلا الجهتين . والكارثة التي تنشأ مرجعها هذا التضاد .

في كتابها حدود الدرامه ( ١٩٤٥) تعقد أونا إيليس - فيرمر فصلا بعنوان ( توازن المأساة ) تقول فيه إن التأثير المميز للمأساة هو ذلك الأحساس بالتوازن بين النظرة القائلة بأن العالم يحكمه قدر غريب معاد ، والنظرة التي تقول إن هذا الشر الظاهر قد يمكن تفسيره بعبارات خير . وهي هنا تتفق مع الفكرة التي قدمها لنا برادلي في الكلمات التي اقتطفناها في الفصل الاول ، ولكنها اذ تقول ان ايسخيلوس في الأوريستايا يجعلنا نشعر بوجود عملية تسير باتجاه الخير في أقوال الجوقة ، وان كنت و كورديليا موجودان فعلاً ، تبدو كمن يضع ثقلاً غير كاف الى جانب سفك الدماء وعناء

الذهن . قد يسمح لنا ذلك بالقول ان ييتس و سنگ عندما قام قدما قصة دايردره فان تمجيدهما لاسطورة ايرلند العظيمة قد سمح لجمهورهما ان يحس بالرضا تجاه كارثة الفتاة ، فقد كانت في الواقع شخصاً سحرياً في قصة شعبهما وكان يسعهما التفاخر بها ( وبما اورثته لهما ) الى جانب مشاركتها بلواها . وهذا ينجح ، بشكل ، مثلما يستجيب الانگليز في عصر اليزابيث الى هنري الخامس بوصفه ( كوكب انگلترا ) في خاتمة مسرحية هنري الخامس بنفس الوقت الذي يحسون فيه بالحزن لموته ، ولكن قد تساورنا الشكوك إن كان هذا ما تبعثه فينا المأساة في آخر المطاف .

من المؤكد أنها طقس ، واحتفال بعمل ماض . وبهذا المعنى توضع على مبعدة : وكما رأينا في الفصل الرابع نحن الآن ، بمعنى محدد ، في مأمن منها . ومن المؤكد كذلك أنها تخص أناسا نقدر أن نرى فيهم اشتراكهم معنا في الوضع البشري . وتأثير التوازن هناك واضح . من المؤكد أنها غالباً ما تنشغل بغرماء يستطيع الواحد فيهم ، بعض الشيء ، ان يدعي الحق الى جانبه . وبذلك يزداد الكرب . ولكن التأثير يتعاظم ، بشكل لم يدركه أرسطو ، لأنه يُقدِّم لنا على المسرح بممثلين أحياء ( هم معاصرون لنا ، أناس عاديون ) يتقمصون أشخاصاً موتى ( لأن الشخص المأساوي ، كما رأينا ، محكوم عليه منذ البدء ) هم فوق المألوف في كلامهم

وفي درجة معاناتهم ( وهو ما لا ينطبق علينا في العادة ) . وقد رأينا كذلك بان الحس بالطقس يوضع قبالة حسنا بأن العمل يجري فوراً : حتى على المسرح الاغريقي ، بدرجته العالية من النمطية ، كانت الحال كهذه بعض الشيء . ويمكن ان نقارن ما يجري في القداس الذي يكاد يقترب في نمطيته من المسرح الاغريقي ، حيث الخبز والخمر في كل مرة يصبحان في الحس جسداً ودماً . ومن المؤكد ان هذا الامر يصح في المسرح الاليزابيثي والحقبة اللاحقة ، حيث الصيغة مشتركة ، كما اشار ت. س. اليوت في مقالة ( دراميون اليزابيثيون اربعة ) ( **مقالات مختارة** ، ١٩٣٢ ، ص ١٠٩ ـ ١٧ ) ، يستخدم الدراميون في أيامنا لغة تبدو عليها اللانمطية ـ وهي لدى احسن الكتاب صفة بادية حسب ـ ولكن أي عرض مسرحي يبقى محض طقس ! نعلم انه سيُصار الى تقديمه ،وفي أغلب الاحوال قد قدم ، مرات متكررة عدّة ، جميعهم الآن موتى ، نقول ونحن نغادر المسرح ، ولكننا نعلم ( أنهم ) ذاهبون الى دورهم للعشاء وبمعنى آخر ( انهم ) سوف يعيدون تمثيل الطقس غداً .

عندما يموت المرء ، يكون قد ( انتهى امره ) دائماً بالنسبة إلينا ، وقد نستطيع رؤيته ، كما نظن ، كلاَّ . وقد يؤلمنا ذلك ، لولا اننا في وضع ربما لم نكن نتوقعه ، لأنه ربما كان ما يزال قادراً على ادهاشنا ، ولكن الشخص في

المأساة في وضع مختلف ، فنحن نعرف كل شيء عنه ، وهو ما لا يتيسر لنا عن شخص على قيد الحياة . الذي لا يخبرنا به الدرامي لا وجود له . في القرن التاسع عشر كان بوسع مسز آنا جيمسن ان تتحدث ( من دون شرعية حتما ) عن بطلات شكسبير في عهد صباهن ، وكنا جميعاً نعجب ، بل كنا نحس ان هناك ما يدعونا الى العجب ، عما جرى لهذه او تلك من الشخصيات بعد انتهاء الكوميديا ، ولكن في المأساة لا مستقبل للبطل الميت ، او الاشخاص الآخرين الموتى ، وماضيهم موجود في حدود ما اخبرنا عنه حسب ، وهكذا نحن نعرف كل شيء ، بينما لا تتيسر لنا معرفة مشابهة عن امرىء عرفناه ، وقد تكون ثمة صعوبات في التفسير ( بارزة في حالة هاملت ) ، ولكن الادلة جميعاً مضمون وجودها امامنا : وقد نكون نحن الملومين ، او الدرامي ، وقد نكون نحن غالباً ملومين عندما يكون الدرامي كبيراً ، عندما نختصم عن نوع الانسان الذي كانه الشخص المسرحي . ( انصرفوا ، القداس انتهى ) ، يقول خادم القداس باللاتينية ( او هكذا كان يقول عندماكانت سلطة اللاتينية موضع احترام ). امامنا كل شيء كما لم يتح ان نرى في الحياة الفعلية . ومع ذلك في المأساة ، دون غيرها من الانواع الادبية ، نعي تمام الوعي حضور الكائنات الحية ، وقد تكون الرواية ( مأساوية ) وربما تكون على اروعها في هذه الحال ،

ولكن الرواية لا تقدم أناسا واضحة شدة اقترابهم منا وهم يمثلون قصة امام انظارنا . سوان وهو يعانق اوديت ده كريسي في العربة يجب ان يكون شخصاً اكثر ابتعاداً من ممثل يقوم بدور هاملت وهو يرفض ممثلة (أو فتى ممثل) تقوم بدور اوفيليا ، رجل بدور عطيل يخنق حبيبته ديزدمونه ، رجل مثل لير يحمل كورديليا بين ذراعيه . تلك النقيضة العظمى - الممثل الحي الذي يقوم بدور الانسان الميت ، الشخص العادي الذي يعبر عن ويلات لا توصف - من المحتم ان تكون في اللب من توازننا العاطفي عندما نشاهد المأساة ، ولكن التوازن لا يعني الاتزان ، بل انه يعطي استجابتنا ما يميزها من ألم ، حسها الاساس بالحيرة .

## ٦

# انقلاب الحال ، التبيُّن ، المعاناة

في الفصل السادس من كتاب الشعر يؤكد أرسطو على الاهمية العظمى للحبكة بين الاجزاء التي تكوّن المأساة ، وبعض ما يقول في هذا المجال ، بعبارة بايواتر ، ان أقوى عناصر الجاذبية في المأساة ، انقلاب الحال والاكتشافات ، هي أجزاء من الحبكة ، ثم يستطرد فيحدد هذه المصطلحات في الفصل الحادي عشر . انقلاب الحال :

هو التغير الذي ينقل حالة الاشياء في المسرحية الى نقيضها من النوع الموصوف ، وذلك أيضاً كما نقول في سياق الاحداث المحتمل أو الضروري ، ومثل ذلك في أويديپوس : هنا نقيض الاشياء يقدمها الرسول ، الذي يكون وصوله ليفرح اويديپوس ويزيل مخاوفه بخصوص أمه ، فيكشف بذلك سر مولده . ( ترجمة بايواتر )

لا يقـول أرسطو ان انقـلاب الحـال أو الاكتشـاف ( التبيُّن ) ضروري للمأساة : واذ يكون تغير الحال متضمنا بالضرورة ، فان انقلاب الحال هو انعكاس مفاجىء يأتي بمفعـول الصدمـة . يذكـر بـايـواتـر ( ص ١٩٩ ) رأي يوهانس فالن في طبعته من **كتاب الشعر** ( ١٨٦٦ ) ورأي والتر لوك ( **المجلة الكلاسية** ، ٩ ( ١٨٩٥ ) ، ٢٥١ - ٣ ) بأن انقلاب الحال يشير الى ما يحدث عندما ( يكتشف المرء أن أفعاله . . . تؤدي الى نتائج هي على النقيض المباشر مما قصد الفاعل أو توقع ) . وهذا بالطبع يناسب مثال **أويديبوس** الذي ساقه أرسطو ، ولكن بايواتر يشير أن ارسطو يستطرد فيعطي مثالاً آخر من مسرحية ثيوكديتيس المفقودة : **لينسيوس** : هنا يكون التحول من الرديء الى الحسن ولا علاقة له مع نوايا الفاعل ، لأن لينسيوس يخلص من الاعدام فجأة . وهو على استعداد لقبول خلاص اوريستس في **ايفيجينانا في تاورس** وكأنه من باب انقلاب الحال . ولكن تفسير بايواتر لم يكن موضع قبول لدى جميع النقاد المحدثين . ويتبع ف . ل. لوكاس رأي فالن في مقالة في **المجلة الكلاسية** ( ٣٧ ( ١٩٣٢ ) ، ٩٨ - ١٠٤ ) وفي كتابه **المأساة في علاقتها بكتاب الشعر لارسطو** ، حيث يضع المسألة بالشكل الآتي :

إن المفارقة المأساوية الأزلية في ( مأساة الحياة ) ان

الناس مرة بعد مرة يبذلون ما وسعهم من جهد لبلوغ حتفهم بأيديهم ، أو لقتل الشيء الذي يحبون . فعندما تقوم ديجانيرا بارسال شراب المحبة الى زوجها كي تعيده اليها ، لكنها تسممه فيموت وهو يطلق لعناته عليها ؛ وعندما يجري أويديپوس قُدما فيقع بين فكّي المصير الذي يريد الهرب منه ؛ وعندما يسقط باراباس في نفس القدر الفائرة التي أعدها ؛ وعندما يرى عطيل نفسه في الأخير كمتوحش ساذج يقذف الجوهرة النادرة التي فيها سعادته ؛ وعندما ينساق ماكبث بألاعيب الشيطان ليجعل ضياعه محققاً ؛ وعندما يسلم لير نفسه بين أيدي ابنتين تحتقرانه ويعذب الوحيدة التي تحبه ـ كل هذه تقع في باب انقلاب الحال بالمعنى الدقيق الذي أراده أرسطو . أن أحدّ مأساة في الحياة البشرية هي من صنع العمى البشري ـ مأساة الأخطاء . ( ص ٩٣ ) .

وهذا ، في الامثلة المنتقاة من شكسپير ، يتجاهل تماماً فكرة المفاجأة التي من المؤكد وجودها في مضمون كلمات أرسطو . ومع ذلك قد حدث مؤخراً أن اتبع همفري هاوس نفس الطريق في **كتاب الشعر لارسطو** ( ١٩٥٦ :

تنطوي عبارة انقلاب الحال على فكرة الرمية المرتدة

أو الأثر العائد لأفعال المرء ، في كونه ينقذف بمنجنيقه هو ، فيسقط في حفرة حفرها لغيره . والفعل معقد لأنه يتحرك على مستويين ، كما يبدو للفاعل وكما هو في الواقع ، ولأن سبب الكارثة قد دخل في تضاعيف النوايا الحسنة ، والأساليب الصحيحة لبلوغها ( ص ٩٧ ) .

ويساند هاوس رأيه هذا بالاشارة الى استعمالات شتى لمصطلح انقلاب الحال منذ عهد هوميروس فصاعداً .

ما قصد أرسطو يمكن تركه لعلماء الاغريقية ليختصموا حوله . لقد قال د. دبليو . لوكاس في أرسطو : كتاب الشعر ( اكسفورد ، ١٩٦٨ ) : من المحقق لو أن أرسطو قصد الى تحديد المصطلح بحالات الهدف المعكوس اذن لكانت لغته غير دقيقة . والذي يسعنا قوله ان انقلاب الحال بالمعنى الذي يفهمه فالن و لوك و ف . ل . لوكاس و هاوس لا ينطبق غالباً في المأساة المعاصرة . ( ويعترف ارسطو بالطبع ان انقلاب الحال لديه ليس ضروريا ولكنه مفيد حسب في الوصول الى الأثر المأساوي ) . ماكبث ( يسقط ) ولكنه يعلم جيداً منذ البداية ان قتله دنكان عمل خطير ، وقبل نهاية المسرحية بكثير يدرك لا جدوى الملكية التي كسبها . و هاملت يدرك ( نقمة ملعونة ) منذ نهاية

الفصل الاول ، ويسعنا القول ان لير و عطيل تصرفا من أجل كسب السلام فوجدا نقيضه ، وان فاوستس أراد القوة فوجد نفسه لا حول له في أهم الامور . ولكن المفهوم لا ينطبق بالمرة في حالة تامبرلين ، أو دوقة مالفي ( التي تعلم انها تدخل « متاهة » بزواجها من انطونيو ) ، أو دانتون في مسرحية بوخنر موت دانتون ( الذي يعلم أي حياة خطرة يعيش ) ، أو في حالة الرجل والمرأة في مسرحية لوركا : عرس الدم اذ يواجهان أساليب مجتمعهما ، كما لا ينطبق على جولي في مسرحية سترندبرگ ، أو أيدي كاربون عند آرثرملر ( واليأس ماثل منذ البداية ) ، أو على روزنكرانتز وكلدنسترن في مسرحية ستوپارد ( لأنهما لا يعملان شيئا بل يجري عليها فعل ) . نوع المفارقة التي يتحدث عنها لوكاس قد نجدها عند ماك گراث في أحداث عند حراسة مدفع بوفورس حيث يعمل رامي القنابل ايڤانز كل شيء ممكن ، كما يظن ، ليبلغ مرتبة الضابط الموعودة مع سفرة الى انگلترا ، ولأنه يعمل ذلك يجد نفسه بعد نهاية المسرحية في سجن عسكري لمدة طويلة . ومع ذلك يبدو أن جميع من ناقش المسألة متفقون على :

١ ـ ان تغيرا في الحال أساسي في المأساة :

٢ ـ ان تغيرا مفاجئاً قد يؤدي الى أثر أعظم .

٣ ـ ان انقلاب الحال كما يفسره فالن له أثر يتسم بقوة مفارقة ملحوظة .

( التبين ) مسألة أخرى ، ويبدو من المشروع القول بأنها مسألة جوهرية . تعريف أرسطو واضح :

الاكتشاف ، كما تنطوي عليه الكلمة ذاتها ، تغير من الجهل الى المعرفة ، ومنها نحو الحب أو الكره ، في الاشخاص الذين ينتظرهم حال جيد أو رديء .

( ترجمة بايواتر )

ذكر ( الحب او الكره ) هنا غريب ، لأنه يضيف أن الاكتشاف قد يشمل ( أشياء ذات طبيعة عابرة ) وعندها تصبح الصفة غير ذات موضوع . مثل هذا الاكتشاف ( العابر ) قد نجد مثالا عليه عندما يدرك هاملت ان الجمجمة التي بيده تعود الى يوريك . ويبقى من الواضح ان المنطوى الاهم في استخدام المصطلح كونه شيئاً جوهرياً للحبكـة ، ولو أبعدنا فكرة المفاجأة التي يبدو أن أرسطو يقصدها ، قد نذهب الى حدود القول ان هذا ـ وليس ( التطهر ) بوصفه تأثيراً نهائياً ، وليس ( الخطأ ) ـ يقترب قدر ما نستطيع الى جوهر المأساة في مناقشة ذلك ، لنأخذ اقل الامثلة قبولا ، **نساء طروادة** . قبل بدء المسرحية ، تكون طروادة قد سقطت والرجال قد ماتوا ؛ والنساء ينتظرن التصرف بهن الآن . ولكننا ما عشنا لا نعرف كـل شيء بعد . وعلى

أندروماخي أن تقاسي ما يعنيه أخذ آستياناكس منها الى الموت . لا أحد منهن يعلم بالضبط كيف ستكون الامور عندما يؤخذن ليصبحن أسيرات وجواري . المفارقة الاخيرة في الحياة البشرية انها طوال استمرارها يبقى هناك ما ينتظر الكشف : وفي المأساة يصبح ما لم يدركه التصور بعد حقيقة . ماكبث ، كما رأينا ، يعلم مدى الخطورة في الشر الاول الذي اقترف ، واذ تتقدم المسرحية يبلغ اكتشافات جديدة عن طبيعة الشعور بالغوص بعيداً في الشر بحيث ( عاد الرجوع عنتاً قدر الاستمرار ) . ويدرك تامبرلين في النهاية بأن سوط عذاب الاله نفسه يجب أن يزول ، و فاوست يتوقع اللعنة قبل نهايته بقليل ، ولكنه لا يعلم ، ولا يستطيع ان يعلم كيف ستكون ساعته الاخيرة حتى تسقط عليه التجربة . روزنكرانتز وگلدنسترن في مسرحية ستوپارد ، مهما بلغت مخاوفها أثناء جريان الفعل ، لا يستطيعان رؤية مسبقة لتبديل هاملت الرسالة التي يحملان . العاشقان في مسرحية فليكر : حسن ، عندما يظهران كشبحين ، يعترفان ان اختيارهما كان خطأ ( كما عرف الرجل سابقاً ، ولكن نصف معرفة ) : وفكرة ( الموت المؤجل ) يمكن وضعها جانباً خلال ليلة الحب الاولى ، لكن ادراكها مسألة مختلفة تماماً .

رؤية الاشياء واضحة ـ أي التبين ، هو آخر تجربة نمر

بها ان كان ثمة متسع في لحظات الموت ( أو ما يقترب منها ، مثل حالة ادولف في مسرحية سترندبرگ : **الاب** ، أو حالة هيكيوبه و أندروماخي في **نساء طروادة** ، أو مسز آلڤنك في مسرحية أبسن ؛ **الأشباح** ) . ولا يهم أن سبق ان كنا ( عظماء ) من قبل . أدوارد الثاني عند مارلو ، كما رأينا ، كان مسكيناً ، مرتبكاً . وعندما اخترقته السكين عرف انه قد بلغ مأربه . وفي مسرحية چاپمن : **مؤامرة ومأساة چارلز دوق بايرن** ( ١٦٠٨ ) إذ نجد بايرن يكتشف ، رغم عدم تصديقه سابقاً ، أن عليه الانحناء أمام فأس الجلاد ، يكون ذلك أيضا من باب التبين . مثل مسرحية بوخنر ، **موت دانتون** ، تتميّز مسرحية جابمن في كونها تسترعي انتباهنا الى الصعوبة التي نجدها في تصور موتنا نحن . حتى لو كان ثمة ما يجعلنا نعرف ، إما لأسباب جسدية أو لأننا نمارس مساعي ذات خطر واضح ( كالحرب مثلا ) ، بأن الموت قد يحل بنا أية لحظة ، فانه ليس بمقدورنا العيش في تلك التجربة مقدما . فعندما تدركنا حقيقته أولا ، ومن ثم لحظة تحققه ، نجد أنفسنا في مواجهة مباغتة مع النهاية . وهذا ، بالنسبة الينا جميعا ( الا ، ربما ، اذا كان لنا ان نموت بسرعة فلا نعلم من الأمر شيئاً ) ، هو التبين في أتم صورة . وهو ما تقصده المأساة في النهاية : تحقيق ما لا يخطر ببال . وشبيه

بذلك لحظة انغلاق الابواب دوننا في سجن أو مصح عقلي : قد نخرج من احدهما ، ولكن ما لم يخطر ببال قد حدث برغم ذلك . وقد نخاف الموت اقل من تحديد الحركة من نوع أو آخر ( بما في ذلك مرض يقعدنا أبداً ) ولكن احساس التجربة الاخيرة له حدته الخاصة : فهو ، مهما يكن ، آخر لحظات الوعي . لهذا السبب ، ربما ، قد يكون في **أويديبوس في كولونوس** من الاثر المأساوي أكثر مما في **أويديبوس ملكاً** نفسها . يريدنا أدموند ولسن أن نعيد النظر في المسرحية الاخيرة :

هل يجدء المرء حتى في أويديبوس من كولونوس ذلك الهدوء والاستسلام الذي يضفيه الفكتوريون احياناً على المسرحية ؟ هل كان الملك المنفي المغيظ شخصاً لين العريكة ؟ لا جرم ان لعنته الاخيرة لابنائه كانت من أفظع المشاهد في الادب ! كما ان صنوف الصواعق الالهية التي يقضيه بها سوفوكليس عليه في النهاية ليست مما يبعث شيئاً من معاني الهدوء .

( تذكرت ديزي ، لندن ، دون تاريخ ، ص ١٥٦ - ٧ ) .

وفي رواية اخرى ، **ثور من البحر** - ونحن غالباً

مدينون الى الروائيين بأدق استغوار لأفضل وأفظع لحظات المأساة ـ تسرد ماري رينو نهاية حياة أويديپوس . فهي تظهر أويديپوس وهو يستعيد سلسلة خبراته ، عارفاً أنه قد وجد الزمان والمكان لنهايتها ، مدركاً أن ليس من امرىء في مستويات الوعي جميعاً يخلو من الذنب ، ملمحاً انه و جوكاستا قد أطبقا الذهن على ما كانا ، في الأعماق ، يعرفانه . ويبلغ لير لحظة تبين فذ عندما يدخل حاملاً جثة كورديليا ، ولو أنه ، بمحاولة بارعة للخروج عن النسق المألوف ، يحاول أن يقنع نفسه بعدم التصديق مستمراً حتى آخر لحظاته . في أحداث عند حراسة مدفع بوفورس ، يبلغ ايڤانز لحظة مشابهة ( لم تكن موته بعد ، ولكنها لحظة عصيبة ) حينما سمع العريف ووكر يقول : لن تذهب الى أهلك حتى بعد سنوات طويلة .

وكان من المناسب جدا ، وفي ذات الفصل الذي يتحدث فيه عن انقلاب الحال والتبين ، أن أرسطو أضاف :

> وثمة جزء ثالث هو المعاناة ، وهو ما يمكن أن نصفه بالفعل ذي الطبيعة المدمرة أو المؤلمة ، مثل الاغتيالات على المسرح والتعذيب والتجريح وما الى ذلك .
>
> ( ترجمة بايواتر )

لا يعني أرسطو بالطبع ان الاغتيالات وأمثالها من أفعال

العنف كانت تقدم على المسرح : بل ان الفعل كان عن أمثال تلك الاشياء . ولنا ان نقول ان المأساة تدور حول المعاناة ( الألم ) التي تؤدي الى التبيّن . ويجب ألا نعادل ( ألم ) أرسطو مع ( المؤلم ) وهو نعت درجنا على استعماله لوصف الاستجابة الهادئة نحو معاناة الناس ، وهي استجابة عابرة عادة ، نحتفظ بها بتلذذ في الذاكرة عندما يصلح الامور إله أو قوة أخرى . ( المعاناة ) التي تقدمها المأساة هي صورة عن شيء نعرف ذهنيا انه مخبأ لنا ولكننا لا نستطيع توقعه بشكل مناسب في الخيال ، أما القوي ، و ( الناجح ) ، حتى حين ، والثوري الواثق من نفسه ، فانهم يخرجون المعاناة من أذهانهم ، وهذا ما يقرب المأساة اليهم في التو . ولكن

جون مارستن ، رغم انه في وجوه عدة ليس بالدرامي الكبير ، كان قد فطن الى شيء مهم . فكان يرى ان اولئك الذين بلغوا درجة في فهم طبيعة المعاناة وحدهم قادرون على الاستجابة الى المأساة بشكل مناسب . في المقطع من تمهيد انتقام انطونيو المجتزأ منه في الفصل الاول ، يقول لنا ان العرض يقدم في الشتاء ( وهو من صور الموت ) وأنه سوف يقدم لنا رؤ يا شتوية تصور معاناة البشر الاخيرة : وان لم نستطع أدراك ما يعنيه ذلك ، فان المشهد لن يعني شيئاً لنا ؛ وان استطعنا بلوغ ذلك ، فإنه يخبرنا عن أشياء نحن مستعدون للاستجابة اليها . جاءت هذه المسرحية في بداية الزمن الذي بلغت فيه المأساة في عهد جيمز الاول منزلة

انتصاراتها . كما أشرت في مكان آخر ( مآسي شكسپير ودراسات أخرى ، ص ٢٩ ـ ٣١ ) فان التمهيد ضروري لا لمسرحية مارستن المرعبة حسب بل للاشياء الاعظم التي تبعتها ـ مآسي شكسبير و ويبستر و چاپمن و مدلتن و فورد .

( التبين ) يتضمن ( المعاناة ) : انه الوسيلة التي من خلالها تبلغ المعاناة ، في المعنى الذهني الاخير ، وجودها المكتمل . مفهوم ارسطو عن ( التبين ) أضيق من المفهوم الحالي لأنه كان محدوداً بتلك المآسي ذات ( الحبكات المعقدة ) : وقد رأينا انه يعد نساء طروادة خلوا منها . كذلك فان ( الالم ) في المأساة يجب ألا يشمل بالضرورة العنف الجسدي الذي يذكر : ويبدو من الممكن تسويغ موقف راسين في المقطع من مقدمة بيرينيس الوارد في الفصل الاول . وقد نقول أن للكوميديا تبيّنها كذلك ، عندما يدرك الحمقى حمقهم ، لكنهم لا يبلغون ذلك عادة في الكوميديا ( أو بما لا يزيد على طريقة فيبي في كما تهواه ، أو أورسينو في الليلة الثانية عشرة ) : اضافة الى كون ( المعاناة ) لديهم شيئاً عابراً ، و ( التبين ) الاخير في المأساة يتسّم بحس كلي ويعطينا صورة عما يختبىء لنا كل يوم حتى آخر العمر .

ان المأساة بالطبع شكل من الكتابة ، لا من الحياة .

ومن العبث القول ان الادراك الأخير يبلغه كل كائن حي : فقد يسارع الموت في اعتراض الامور ، أو قد تكون ثمة ملاذات أو ذرائع ( الى عدم التصديق ، الى الجنون ، الى تفويض الامر الى قوة ربانية ) . ثم ، ان بعض مراتب الادراك خبرة تتكرر في الحياة البشرية ( كما يمثله التبين في الكوميديا ) : شاؤول يصبح بولس خلال رحلة الى دمشق ، وحتى بغير تلك الدرجة العالية من التغير ، غالباً ما نلاحظ في حياتنا نحن ، بسبب كون حادثة معينة قد ساهمت بنصيب كبير في نمط حياتنا حتى تلك اللحظة ، أن لا شيء قد بقي على حاله . ولكن المأساة تهتم بالتقديم الدرامي لنهاية ، نهاية من النوع الذي يخبرنا عنه سارتر في الصورة التي يقدمها عن ماتيو في لحظاته الاخيرة في دروب الحرية . عندما يقدم لنا الكاتب رجلاً يقول ، ( هذه هي النهاية ، هذا هو مذاقها ، هذا مذاق الحياة بالنسبة اليها ) ، يقدم لنا المواد الأساسية في المأساة . نحن لا نتطلب ( العظمة ) في البطل ، وان شعرنا ( بتطهّر ) رفضنا تلك الحقيقة ( كما رأينا في الفصل الرابع ) ؛ لكننا نطالب الشخص المأساوي أو الأشخاص أن يدركوا نقطة اللاعودة . ذهاب اندروماخي الى المنفى ، ذهاب أدولف في مسرحية ستريندبرگ الى المصح ، وغيرهم كثيرون الى الموت ، ذهاب رامي القنابل ايڤانز الى السجن ، و ستانلي ليكون في رعاية مونتي في مسرحية

پنتر ، **حفلة المولد** ـ هؤلاء يدركون لحظة التبين التي لا يرجعون منها . سواء كان الموت أم لم يكن ، فانه صورة الموت كما يجب أن تبدو للانسان الواعي .

يرى جون گاسنر المأساة بالشكل الآتي : ( الاستنارة وحدها قادرة على تحديد الخبرة الجمالية في المأساة ، وتستطيع فعلا ضمان اكتفاء جمالي كامل ) ، ( التطهر والمسرح الحديث ) ، في : **نظرية الشعر عند أرسطو والادب الانگليزي** ، **مجموعة دراسات نقدية** ، تحرير ايلدر أولسن ، شيكاگو وتورنتو ، ١٩٦٥ ، ص ١١١ ) . ربما كان هنا بعض التساهل في استعمال ( تحديد ) و ( جمالي ) و ( اكتفاء ) وأعتقد أن گاسنر يتساهل كثيراً في ربط ( الاستنارة ) مع ( التطهر ) ومع ( التوازن ) . ولكن ( الاستنارة ) شديدة المناسبة في هذا الوصف للتأثير المأساوي . فهي الحد الادنى والاساسي من التأكيد في المأساة ـ تأكيد تزداد قيمته ، كما في المقتطف من هنري جيمز في الفصل الاول ، عندما يكون بلوغ التبين في غاية الايلام والاذلال .

٧

# الجوقة والوحَدات

لا يوجد من يصرّ اليوم على وجود الجوقة او الوحدات ، ولكن النظر في المأساة عبر العصور لا يسمح باهمالهما . في المسرح اليوناني يمكننا القول انهما في العادة ( ولكن ليس في يومينيديس ) يستلزم الواحد الآخر . فبعد خطاب تمهيدي ، كانت العادة ان تدخل الجوقة وتبقى حتى النهاية أو قريباً منها . وكان من شأن ذلك أن يقرر المكان ويوحي كذلك بحدود الزمان . وكل ما قاله أرسطو في الفصل الخامس من كتاب الشعر ان ( المأساة تجتهد ان تبقى قدر المستطاع في حدود دورة واحدة للشمس أو قريباً من ذلك ) . وقد رأينا سابقاً أن الجوقة ، تاريخياً ، كما يبدو ، كانت العنصر الأول في المأساة ، ثم جاء ممثل واحد ، ثم اثنان ( عند آيسخيلوس ) ثم ثلاثة ( عند سوفوكليس ) فشاركوا في التمثيل مع الجوقة ، ومن هذا التطور برز الشخص الرئيسي الحقيقي ( وهو متميز ، دون شك ، عن الشخص المشار اليه ) . عند ايسخيلوس ، كانت الجوقة مسؤولة

عن ما يقرب من نصف كلام المسرحية ، ولكن عند سوفوكليس و يوربيديس كانت النسبة أقل بكثير . وعندما كان سينيكا في روما يكتب مسرحياته لتتلى أمام جماعة صغيرة ، أصبحت مقاطع الجوقة محض فواصل كلامية بين الفصول . وهكذا كان شأن ساكڤيل و نورتون في مسرحية **كوربودك** وما تبعها من مسرحيات ( نوادي المحامين ) في انكلترا ، ولكن فلك كريڤل في مسرحية المقاصير **مصطفى** استطاع ان يتخيل جوقة بالمعنى القديم . وعندما كان اصطلاح ( الجوقة ) يستعمل في المسرح العام في ذلك الزمان كان يلصق بممثل فرد لا اسم له ، يتحدث باسم المؤلف ، كما في **روميو وجولييت** و **هنري الخامس** ، أو ، بدرجة من الغموض ، يعبر عن تعليق عام ينتظر من الجمهور ان يساهموا فيه ، كما في مسرحية مارلو : **فاوستس** .

النظرة القديمة الى وظيفة الجوقة يحسن التعبير عنها هوارس في **فن الشعر** :

على الجوقة ان تساند الاخيار وتقدم الموعظة الحسنة ، ان تسيطر على سراع الغضب وتصون من يخشون فعل الشر ؛ ويجب ان تمدح الوليمة الباذخة ، وبركات العدالة ، والقوانين ، والسلام بأبوابه المشرعات . عليها ان تحفظ الاسرار وتبتهل

الى السماء كي يعود التوفيق الى البؤساء ويتخلى
عن ذوي الكبرياء .

( **هوراس عن فن الشعر** . تحرير :
أدوارد هنري بلاكني ، ١٩٢٨ ، ص ٤٩ ) .

هـذا من شأنـه ان يعبر عن الحكمـة التي يعرفهـا الجمهور ، اذا ما تذكر . وهذا ما يجعلها ، كما قيل كثيراً ، تقديماً جماعياً للجمهور وذكرياته ، مخاوفه وآماله . ولكن هذا لا يعني ان الجوقة دون مستوى الرؤيا المتميزة ، عندما يعبر الدرامي من خلال كلماتها عن تلك الاشياء التي يصعب تحملها ، أو يعطيها ادراكاً ، فوق ما يتمتع به أشخـاص المأساة أنفسهم ، عن المقبل من سير الاحداث . وهكذا في **آكاممنون** تقول لنا الجـوقة : ( خـلاف ارادة المرء تـأتي الحكمة / نعمة الالهة مفروضة علينا / على العرش منيعة / الترجمة الانكليزية : لوي ماكنيس ، طبعة معادة ١٩٣٧ ، ص ١٩ ) ، أو في **اويديپوس ملكاً** حيث تكون الجوقة متقدمة على الملك في رؤية الكارثة المقبلة . ولكن الجوقة مكونة من بشر ، مثل نساء كانتربري في **اغتيال في الكاتدرائية** ، يريدون العيش بهدوء :

لا أطلب سوى العيش ، بايمان نقي يحفظ
بالكلمة والفعل ذلك الناموس الذي يتخطى السماء ،

أذ لم يصنع لجسد فانٍ ، لا يخبو ، لا ينام
الوهيته الحية لا تهرم ولا تموت .
(مسرحيات طيبة ، الترجمة الانگليزية
ي . ف. والتنگ ، هاموندزورث ، ١٩٤٧ ،
ص ٥٢ )

لا نريد أي شيء يحدث .
سبع سنين عشنا بهدوء ،
افلحنا في تجنب الانظار ،
وعشنا حياة أو بعض حياة .
كان ثمة اضطهاد وترف ،
كان ثمة فقر وتهتك
كان ثمة شيء من ظلم
ومع ذلك بقينا نعيش ،
وعشنا حياة أو بعض حياة .
( اغتيال في الكاتدرائية
طبعة معادة ، ١٩٤٠ ، ص ١٨ - ١٩ )

وهكذا يمكن القوّل أنهن يمثلن الجمهور ، الا ان الجمهور قد جاء لمشاهدة المأساة ، والجوقة تخشى ان مأساة ستقع أمام الجمهور وقتها . وعندما تقلصت الجوقة لتصبح متحدثاً فرداً من دون صفة متميزة ، غدت عموماً ، كما رأينا ، وسيلة لأسماع صوت الدرامي نفسه : وهذا جعل

المأساة تقترب من اسلوب الملحمة ، التي أشار ارسطو انها تتميز بتناوب بين الشاعر يتحدث بصوته وبين اشخاص من الخيال يتحدثون بأصواتهم لهذا السبب ، كما اظن ، كانت أعظم المآسي في القرن السابع عشر ، في انكلترا كما في فرنسا ، قد هجرت الجوقة كما نعرفها : فلا شكسپير في أهم اعماله المأساوية ، ولا مجايلوه الانكليز ولا أتباعه ولا راسين ، في فيدر ومسرحياته الاخرى مما نعدها مأساوية صرفاً ، قد استخدم هذا النمط في التوصيل المباشر . انهم لم يكونوا راغبين في توفير الحس بالابعاد الذي يؤديه بالضرورة استخدام التعليق المقحم على الاصل .

ولكن الدراميين المعاصرين قد عادوا الى ذلك لماما . فلم يستطع ييتس مقاومة تلك الطريقة الاغريقية ، وهو الراغب في اعطاء آيرلند درامه ترقى الى المستوى الاغريقي : محاورة البحارة الافتتاحية في المياه الظليلة ( ١٩١١ ) مثل محاورة الموسيقيين في دايردره ( ١٩٠٧ ) تؤدي في جوهرها وظيفة الجوقة . ومسرحية أونيل ، الحداد يليق بالكترا ،.وهي تقوم على الاوريستايا كما رأينا ، فيها جوقة من أهل المدينة يأتون ليروا ويعلقوا في بلادة على بيت مانون ، وهو مكان الفعل الرئيس ، وعلى الاسرة التي يعنيها الفعل مباشرة . لقد مر بنا استخدام الجوقة عند اليوت في اغتيال في الكاتدرائية : وفي مسرحياته اللاحقة

قلل من ذلك بجعل بعض خطب الجوقة يقدمها بعض أشخاص المسرحية أنفسهم في اجتماع شمل الأسرة ( ١٩٣٩ ) ، وقلل ذلك اكثر في خطب الحرس ، عندما ينفردون في حفل الكوكتيل ( ١٩٥٠ ) ، حتى هجر ذلك نهائياً فيما بعد . هذا التطور عند اليوت يتماشى مع ما صرح به من رأي في محاضرته الشعر والدرامه ( ١٩٥١ ، واعيد طبعها ضمن عن الشعر والشعراء ، ١٩٥٧ ) اذ يقول ان من الافضل للجمهور الا يكون واعياً بأن ما يشاهد هو مأساة في شعر . ومبعث الصعوبة ان الجوقة ، ما لم يكن لديها القوة التي اعطتها لها الموسيقى وحركات الرقص في المأساة الاغريقية ، قد تصبح وعظا مباشراً من الدرامي ( تقصي الفعل بشكل لا يجعلنا نميل الى الشعور بأننا منغمرين في الكارثة و ( التبين ) المصاحب ) أو قد تصبح مجموعة عادية من المتحدثين ، كما في الحداد يليق بالكترا ، بحيث لا يسعنا اعتبارهم قادرين على مشاطرتنا ما لدينا من درجات الادراك .

في أغلب المآسي منذ عصر الانبعاث فصاعداً ، سواء كان فيها ( جوقة ) اسمية ، أو لم يكن - كما في روميو وجولييت أو ، فاوستس - فان الوظيفة الفعلية للجوقة القديمة لا يهتم بها الاشخاص الذين يحيطون بالشخص المأساوي . واحياناً يوجد معلق معين بين هؤلاء الاشخاص - هوراشيو

ربمـا . اينوبـاربوس حتمـا . في الدرامـه الانگليـزيـة والفرنسية في القرن التاسع عشر كان ثمة ( مسوِّغ ) يقدم صوت الحكمة أو العقل مما لم يلتفت اليه الاشخاص إبان المخاطر . ولكن ذلك عادة كان في مسرحيات لا يسعنا ان نعدها مأساوية : اما لأن نصيحة المسوِّغ قد فعلت فعلَها في الوقت المناسب ، أو لأن النهاية المحزنة ، كما في مسرحية پينيـرو : مسـز تـانكـري الثـانيـة (١٨٩٣) ، تجلب ( التنفيس السعيد ) للجميع . وغالباً ما نشعر ان جميع أولئك الاشخاص في المأساة الذين ينجون من الكارثة يمكن النظر اليهم بوصفهم مجموعة يمكن مقارنتها مع الجوقة القديمة .

لقد أشار برادلي أن التأكيـد الخاص على مـاكبث وزوجته جعل مأساتهما الخاصـة بهذا المعنى أقـرب من المـألوف الى النمـوذج القـديم ( المـأسـاة الشكسپيـريـة ص ٣٨٩ ـ ٣٩٠ ) . في نهاية كل واحدة من مآسي شكسپير الكبرى هناك ما يشبه تأثير الجوقة ـ في هاملت ، حيث نجد هوراشيو و فورتنبـراس يعيشان لينطقا كلمات مناسبة ؛ في لير حيث الاسطر الاخيرة في نظر آلبني و كنت و إدگـار تعبر عن شعـورهم وشعـورنـا بـالأسى وعـدم التصديق ؛ في عطيل حيث يقوم لـودوڤيكو و كـاسيو بوظيفة مشابهة ولكنهما يواجهان بشخص إياگو الذي ما زال حياً ( كما تواجه الجوقة في آگاممنون آيگيسثوس

وكأنه تحت تهديد عودة اوريستس حسب ) . كذلك في **منظر من الجسر** ، يستخدم آرثر ميلر محاميه آلفييري ( مهاجر ايطالي الى الولايات المتحدة ، مثل الشخص الرئيس في المسرحية ) ليعبر عن آخر كلمات الأسى . ويبدو ان الدرامي به حاجة غالباً الى هؤلاء الاشخاص ليعبر عن وجهة نظر أناس عاديين لكنهم مدركون ، بهم رعب وهلع ، كوسيط بين الشخص المأساوي وبين أنفسنا . ولكنهم لا يشكلون ضرورة في المأساة الحديثة . يستطيع كاتب المأساة أن يجعل ألم أشخاصه يعبر عن نفسه . في **بيت برناردا ألبا** جعل لوركا جميع أهل البيت نوعاً من الجوقة ، ولكن المأساة تبقى مأساتهم كذلك .

نشأت الوحدات ، كما رأينا ، من حضور الجوقة خلال المسرحية . ونجد سكاليگر و كاستلڤترو ، من كتّاب عصر الانبعاث ، يستنبطان من تعليق أرسطو على التحديد المعتاد للزمن ، ومن المألوف في المسرح الاغريقي أن مكاناً واحداً ( أو ربمامدينة ) يجب أن يستخدم خلال الفعل ، وان المدة يجب ان يحدّها يوم واحد أو وقت التمثيل . وكان في ذلكتأثيرقوي على الكتابة في عصر الأنبعاث . ولكن شكسبير في اية واحدة من مآسيه لم يقبل هذا المطلب بصورة كاملة ( ولو انه في **هاملت** حافظ على مكان واحد تقريباً ، وفي **عطيل** ، ما عدا الفصل الأول ، حافظ على مكان واحد وعلى

زمان محدد بشكل غامض ) ، ولكنه في الكوميديا حافظ على لـك في حالات عـدة ( ضاع جهـد الحب ، كوميـديـا الأخطاء ، العاصفة ) بخصوص الزمان والمكان معاً ، وحافظ على مكان واحد من نساء وندزور المرحات . لا أحد يطالب بذلك في الوقت الحاضر ، لكن بعض الكتاب وجدوا فيها فائدة عملية ـ وبخاصة إبسن ، و سترندبرگ في حالات غير قليلة ، و چيخوف بخصوص المكان دون الزمان ، والكثير من مخرجي الأفلام في أيامنا هذه . يقول اليوت عن الوحدات :

قوانين ( وليس قواعد ) وحدة المكان والزمان تبقى سارية بمعنى ان المسرحية التي تراعيها على قدر ما تسمح به مادتها تكون بهذا المجال والمرتبة أعلى من المسرحيات التي تراعيها بشكل أقل . انني اعتقـد أننا في كل مسرحية لا تراعي تلك القوانين نتقبل ذلك التجاوز لأننا نحسب أننا نكسب شيئاً لا يتيسّر لنا عند مراعاة القانون .

( وظيفة الشعر ووظيفة النقد
طبعة معادة ، ١٩٣٧ ، ص ٤٥ )

تظهر طريقة فعل الوحدات بشكل مفرط في مسرحية سارتر ، جلسة مغلقة ( ١٩٤٤ ) كما تظهر في شكل عابر

في رواية روجر ڤايّان سمكة شابة :

من المدهش ان نراقب ، ضمن الحدود الضيقة لخزان سمك ( يمكن مقارنته بحلبة ملاكمة أو إطار مأساة تراعي الوحدات الثلاث ) تجربة القوة التي تبدو لحظة بعد لحظة بأفعال جلية وحركات ذات وضوح باهر ، وسط عنف يثير الصور الحية للتعبير عن الذات بشكل عجيب الدقة والاناقة .

( الترجمة الانگليزية : پيتر وايلز ، ١٩٦٥ ، ص٧٢ )

وعند مراعاة الوحدات الثلاث هذه ، نشعر بسهولة اكثر ان الاشخاص الذين تقدمهم الدرامه لا يستطيعون الابتعاد عن بعضهم : عليهم ان يصطرعوا ( وأحياناً يموتون ) ، وليس ثمة مجال لشيء غير الاناقة ، او الاقتصاد في الاقل ، لا مجال للتبسط .

لذلك لم يكن غريباً ان تتعلق المأساة الحديثة بوحدات عصر الانبعاث ، رغم اننا لم نعد ننظر اليها بوصفها ( قواعد ) . والاغريق ، الذين اضطروا اليها عموماً بسبب حضور الجوقة المستمر تقريباً ، تيسرت لهم وسيلة جاهزة لتركيز الانتباه ، لحملنا على الشعور باقتراب حدوث الكارثة ، وبوخزة ( التبيّن ) . لذلك حافظ عليها ابسن

مؤخراً و سترندبرگ غالباً ، تاركين الماضي الطويل يظهر نفسه من خلال العرض . مسرحيات القرن العشرين التي تقترب كثيراً من المأساة ( مثل مسرحية بيكت : **في انتظار گودو** ، پنتر : **القيِّم** ، ماك گراث : **احداث عند حراسة مدفع بوفورس** ) تعين الحد الادنى من الزمان والمكان عادة ، رغم انها لا تحدد الفعل بيوم واحد بالضرورة . ونحن نحس بالتبيّن بحدة اكثر اذا كان واضحاً انه يكمن للاشخاص منذ اللحظة التي نراهم فيها أول مرة .

٨

# حس المبالغة

هنا ، أخيراً ، نتناول ناحية في المأساة تثير ردود فعل متناقضة ، مما يجعل بعضهم يعتقد أن الكوميديا نمط أكثر نضوجاً ، وأحسب ان لدينا جميع الاسباب في الواقع لنجد في الكوميديا طريق خلاص ، كنوع أدبي يقصي الالم الاخير والانجاز الاخير عند الانسان كذلك . ولكن الخلاف يمكن فهمه . البطل الاسطوري يثير جعجعة . في الفصل الأول ، المقتطف من مملكة الشبق يقود الى ضرر : فهناك المأساة ( تنطلق ) على المسرح ، رغم اننا يجب أن نتذكر ان تلك مسرحية رديئة . يقترح ستوپارد في **روزنكرانتز وگلدنسترن في عداد الاموات** بأننا يجب أن نضع هاملت في موضعه ، ونوجه تعاطفنا الى المرافقيّن اللذين كان عليهما ان يقوداه الى الموت فاكتشفا ان موتهما سيسبق موته فيكون تشييعهما أقل فخامة . ولكن مصيرهما كان مأساويا كذلك ، لأنهما وصلا الى ادراك ما كان يجري لهما .

لقد تكرر القول اننا اليوم لا ثقة لنا بالانسان بما يكفي لنراه شخصاً مأساوياً . مالرو ، وهو يتحدث على لسان الصيني الشاب الذي يزور أوروپا في اغراء الغرب يقول للانسان الغربي :

بالنسبة اليك ، كانت الحقيقة المطلقة أولاً الاله ، ثم الانسان ؛ ولكن الانسان قد مات ، في أعقاب الاله ، وأنت تبحث في ألم عن شيء تودع لديه تركته الغريبة .

( الترجمة الانگليزية : روبرت هولاندر ، نيويورك ، ١٩٦١ ، ص ٩٧ ـ ٨ )

هذه هي النظرة المألوفة في كتابة المأساة اليوم . واذا جعلنا الناطق باسمنا ، البطل المأساوي ، يتحدث بفخامة فإن ذلك يتحدى حدود عقيدتنا : جميع الناس اليوم عاديون ، ولكن هذه ليست فكرة جديدة . فقد أشار هوراس في فن الشعر ان الابطال المأساويين يجب ان يقربوا الينا عن طريق عادية لغتهم أحياناً :

ولكن أحياناً حتى الكوميديا ترفع صوتها ، فنرى شخصاً يرغي ويزبد ، وغالباً في المأساة نجد شخصاً أو آخر يعبر عن أساه بلغة النثر ، وعندما يكون فقيراً منفياً ، يقذف بعلب الالوان والكلمات التي تقاس

بالذراع طولاً ، على أمل أن يصل الى قلب المشاهد بحكايته الحزينة .

( الترجمة الانكليزية : بلاكني ، ص ٤٤ - ٤٥ )

وهكذا يتكلم هاملت بشكل عادي مع روزنكرانتز و گلدنسترن ، وأحياناً مع هوراشيو ، فيجعلنا بذلك نشعر أنه واحد منا تماماً . ونجد الكتاب في السنين الاخيرة عموماً قد هجروا الشعر الى النثر ، وجعلوا أشخاصهم المركزيين ( الذين ، كما رأينا ، يترددون بوصفهم ( مأساويين ) قريبين منا قدر ما يسمح المسرح ، في كلامهم وفي مرتبتهم . وينص السؤال دائماً : ( هل نجازف بادّعاء الصفة المأساوية لأحد ؟ ) .

ولكن الروائيين لم يكونوا بمثل هذا التواضع . هاردي يلمّح بصدى اغريقي في تس ، وبصدى من سِفر أيوب في جود الغامض ، كونراد و ميلڤيل ( الاخير بشيء من الحرج أحياناً ، كما يظهر في الصيغة شبه الهازلة في موبي دك ، وبالمساعدة التي قدمها له نمط الرواية القصيرة المركّز في بيلي بد ) يتركان المرء يشعر ان اشخاصهما المركزيين يتصفون بمأساوية لا تقل عما لدى أي شخص في الادب يمكن ان نتخيله . يقول مري كريگر

**في الرؤيا المأساوية** ( طبعة معادة ، شيكاگو ، ١٩٦٦ ) ان المأساة الحقيقية في أيامنا يمكن ان نجدها في الرواية حسب ، لأن نمطية الدرامه تكبت إحساسنا الكامل بالكارثة ، كما أشار ـ وهذا موضع شك ـ ان ( لا نمطية ) الرواية تعطينا احساساً صحيحاً بالانسان في مواجهة كاملة مع الكون . وقد لا نقتنع بهذا القول ، لأن الرواية المأساوية في أوضح أشكالها ( كما في **نوسترومو** ، **تحت البركان** ، مثلاً ) قد بينت تركيباً نمطياً يمكن مقارنته مع تركيب أي درامه حتماً . ولكن المرء قد يستشف ما يريد قوله : المفهوم الحديث لما هو ( مأساوي ) يتضمن ابتعاداً متزايداً عن الرغبة الطاغية للكتابة بفخامة مأساوية . وهذا مما يظهر بعض الشيء منذ أيام **هاملت** .

قد ترك هذا الاتجاه أثره حتى على التقويم النقدي لدرامات الماضي . ويلبر ساندرز ، الذي لا يكنّ اهتماماً خاصاً نحو مارلو ، يعترض على وجود ( مسحة صناعية ) في :

يا عين الطبيعة الجميلة ، انهضي ، انهضي ثانية ،
واصنعي نهاراً أبدياً ، وإلّا فلتكن هذه الساعة بمقام
سنة ، شهر ، اسبوع ، يوم طبيعي . . .

( **فاوستس** ، ١٩ ، ١٣٨ ـ ١٤٠ )

فيقول : (لنضع السؤال في أوضح صورة ممكنة : هل بنا حاجة لتكرار « انهضي » ؟ وهل من بأس في حذف « شهر » أو « اسبوع » ؟ ) ( **الدرامي والفكرة الجاهزة** ، ص ٢٤٠ ) . ثم يذهب الى القول ان ( النغمات غير المعدّلة ) في كلام فاوستس هي ( غاية في العنف والاضطراب ) : و ( يبدو ان الشاعر ينسجم مع نفسه عند بلوغ حالة تشبه الهذيان ) . هذا ما يحدث لانسان من القرن العشرين نشأ في كمبردج البريطانية ، عندما يرغم نفسه على تأمل البلاغة المنسرحة والوقوف عند الألم الذي عرفه الاليزابيثيون . وفي الصفحة السابقة يقول ساندرز ان اقتطاف فاوستس من أوفيد (آه رويداً ، رويداً ، يا خيول الليل !) قد يفسر على أنه (تدخل عارض من مارلو متفيهق عندما يجب ان تتوجه الانظار نحو فاوستس ) . ولكن هذا اخفاق في رؤية المفارقة المدمرة التي يجب ان ترى في اضطجاع البطل مع هيلين وكأنه أقرب ما يكون الى الرؤيا البهيجة التي قدر له ان يبلغ : وحاجة اوفيد الى ليل حب أطول يناسب تماماً اقتطاف فاوستس لأنه يتشوق الى نهار أكثر امتداداً . ومع ذلك بوسعنا ان نفهم لماذا احجم الناقد عن التعاطف . هل يتوجب على أي درامي ان يجعل الشخصية شديدة الوضوح في ما يقول ؟ ان له الحق في فعل ذلك ، ولكنه يحرج الكثير من الناس اليوم إن هو فعل . ولا

غـرابـة ان الـدراميين اليـوم يحجمـون عن المـواجهـة الصريحـة ، والاعلان الصـارخ ، والادعاء الكبيـر : وهم يظهرون مواربة أكثر في الاقتراب من المأساوي .

الصعود على مسرح ـ والقيام بتقبيل ، أو خيانة ، أو قتل ، أو موت ـ هو من بعض الوجوه اعتداء علينا . في مسرحيات السنـوات الاخيرة التي اختـرت منها مـا يصور استمرار الاثر المأساوي ( مسـرحيات هـارولد پنتـر ، توم ستوپارد ، جون ماك كراث ـ وثمة بالطبع غيرها كثير مما يمكن ذكـره ) ثمة امتنـاع مقصود عن الفعـل الحـاسم . الشخصيات تتردد وتجادل ، ولكنها لا تفعل الكثير . تلك طريقتنا ، في العالم الذي نعيش فيه ، حيث يجري علينا الكثير ، وكل ما نستطيع فعله يأتي في كلام لا شك أنه غير مجد . عندما يحدث العنف ، كما في حفـلة المـولد ؛ وفي مسرحية أدوارد بوند ، مُنقَذ ( ١٩٦٥ ) ، فانه يبدو اعتباطيا دون هـدف . لذلـك نحن في العادة ، الا عنـد انتعاش المسرح القديم ، لا نرحب بمسرح ( تنطلق عليه ) المأساة . وكـانت مسرحيـة پيتر شـافر اصـطياد الشمس الملكي ( ١٩٦٤ ) استثناءً مثيراً ، وضع بعض الجمهور في ضيق . وحتى في العهد الاليزابيثي كان ثمة حس المبالغة على ما يبدو عندما تكون المأساة ناتئة زيادة عن المعقول ورتيبة . ومن هنا كانت الكتابة خليطة الاسلوب عند شكسپير ، وتبعه

في ذلك ويبستر و تورنير و مدلتن . فقد كان أولئك الدراميون يشعرون كما نشعر ـ بأنه ، قدر ما تسمح به طبيعة مسرح العصر ( ولا يوجد مسرح في أي عصر يسمح بذلك كلياً ) يجب على الرجال والنساء على المسرح ان يتصرفوا ويتكلموا كما نفعل ، ويقاسوا بطريقة لا تختلف كثيراً عن طريقتنا ، وان يجربوا نوع التبين الذي نجرب من وقت لآخر ونتوقع ، في شكله النهائي ، لحظة الموت . في كتاب جورج ستاينر ، **موت المأساة** ( ١٩٦١ ) ، تشير الصفحات الختامية الى ان المأساة ماتت لتولد من جديد ـ مثلاً ، في الصرخة الصامتة التي تطلقها ( الام شجاعة ) في مسرحية بريخت . هذه هي المأساة التي أمامنا اليوم ، كما يرينا ينتر كذلك في شخص ديفيز المفرط الثرثرة عندما يبلغ صمته الاخير في القيّم ( ١٩٦٠ ) .

لدينا اليوم مأساة لجمهور القلة ، ليس لمدينة أثينا برمتها ، وليس لمجتمع كبير كما كانت الحال في انگلترا في أوائل القرن السابع عشر أو في فرنسا بعد ذلك بقليل . فمنذ القرن التاسع عشر ، يوم قام كلايست و بوخنر بتمهيد الطريق أمام ابسن و سترندبرگ والتابعين ، يوم أبان چيخوف في مسرح الفن بموسكو كيف يمكن للمأساة أن تكون في المنطوى مما يحسب كوميديا ، أصبح لدينا مأساة توجد لتلك القلة التي تقف بمعزل عن العالم المخدور ،

الذين لا يرفعون لواء الاستسلام بل يستجيبون للدراميين والروائيين الذين يذكروننا بالشيء الذي سوف نعرفه في النهاية ، التبيّن الاخير ، فهم يتصرفون بهدوء ، تاركين النهاية تصل في واحدة من فترات الصمت لدى پنتر ، في النظرة اليائسة التي يلقيها كونراد صوب المستقبل في نوسترومو ، في موت القنصل الذي يبدو عرضياً لكنه يجيء في حينه في تحت البركان ، في وقت التهديف الابكم عند رامي القنابل ايڤانز في أحداث عند حراسة مدفع بوفورس . في حالات كهذه ليس ثمة حس بالمبالغة . فنحن لا نقوى على الاتيان بصوت أخير في هذا الوقت الذي تصطفق فيه حولنا أصوات خواء . ولكن من المؤكد ان لم يكن ثمة حس أكثر مما نحسه اليوم بالنهاية المأساوية .

# هوامش المترجم

## [٢]

(١) العربيدية : تمثيلية تتميز بالعربدة والقصف احتفالا بالاله دايونيسوس ، اله الخصب في الاسطورة الاغريقية .

(٢) الهارليكانية : تمثيلية فيها ( هارلكان ) وهو ممثل لا ينطق ، يفترض الا يراه المهرج ، في مسرحيات الايماء الانكليزيـة ، أصله ( آرلچينو ) شخصية في الكوميديا الايطالية ، يمزج بين البراءة والحذلقة ، دائم الوقوع في مشاكل الحب ، تسهل مصالحته .

(٣) الايمائية : تمثيلية بالايماء دون الكلام ، أصلها روماني ، وفي انكلترا دخل فيها الرقص والغناء .

(٤) اليگوري : صفة واسم الحكاية الرمزية في الرواية والمسرحية .

(٥) جانسنيه : رأي لاهوتي كاثوليكي يؤكد على الزهد .

# مراجع مختارة

*SELECT BIBLIOGRPHY*

A very great number of tragedies and their authors have been briefly commented on in ALLARDYCE NICOLL'S *World Drama* (1949), an indispensable reading-guide and reference book.

GREEK AND ROMAN TRAGEDY AND CRITICISM

The standard translation of ARISTOTLE'S *The Poetics* is still that by Ingram Bywater (Oxford, 1909). S. H. BUTCHER'S *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1894) includes a translation and provides a searching and stimulating discussion of Aristotle's views. The introduction, commentary and appendices to D. W. Lucas's edition (Oxford, 1968) are of major importance. H. D. F. KITTO'S *Greek Tragedy: A Literary Study* (1939) gives an authoritative account of the plays, and his *Form and Meaning in Drama* (1956) discusses the Oresteia *along with three plays of* Sophocles and *Hamlet.* HUMPHRY HOUSE'S *Aristotle's Poetics* (1956) is a posthumous publication of lectures addressed to students of English at Oxford.

F. L. LUCAS'S *Tragedy in relation to Aristotle's Poetics* (1928) considers Aristotle's ideas with wide reference to later drama. JOHN JONES'S *On Aristotle and Greek tragedy* (1962) relates Aristotle to the three Greek tragic writers. WILLIAM CHASE GREENE'S *Moira: Fate, Good, and Evil in Greek Thought* (Cambridge, Massachusetts 1944) devotes four of its eleven chapters to tragedy, and deals with a matter of major concern in any discussion of the Kind. ELDER OLSON'S *Aristotle's Poetics and English Lieterature* (Chicago and Toronto, 1965) is an anthology of critical essays, mainly American and twentieth-century, on the interpretation of Aristotle.

The translation of HORACE'S *Ars Poetica* used in this book is that of Edward Henry Blakeney (1928), which includes the Latin text.

On Seneca, the most informative account is F. L. LUCAS'S *Seneca and Elizabethan Tragedy* (1922). T. S. ELIOT wrote an introduction to the Tudor Translations edition of Seneca's plays (1927, reprinted in *Selected Essays,* 1932); his famous essay 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca' (written from a standpoint rather unsympathetic with both Seneca and Shakespeare, but none the less important) was also included in *Selected Essays. Roman Drama,* edited by T. A. DOREY and DONALD R. DUDLEY (1965), includes essays by Gareth Lloyd-Evans on 'Shakespeare, 'Seneca and Corneille'.

TRAGEDY FROM THE RENAISSANCE ONWARDS

J. M. R. MARGESON'S *The Origins of Elizabethan Tragedy* (Oxford, 1967) traces the emergence of tragedy from medieval and early sixteenth-century drama. Works on Shakespearian tragedy have of course, been legion. A. C. BRADLEY'S *Shakespearean Tragedy* (1904) is of the first importance for its sense of the tragic idea and offers many new and profound insights

into the four major tragedies. G. WILSON KNIGHT'S *The Wheel of Fire* (1930) and *The Imperial Theme* (1931) are largely devoted to Shakespeare's tragedies, and have been rightly among the most influential books in this field, at their most happy when the critic's concern was with the nature of Shakespeare's language and its effect. HARLEY GRANVILLE-BARKER'S *Prefaces to Shakespeare* (1927-54) included comment on *Hamlet, Othello, Lear, Coriolanus* and *Antony and Cleopatra,* from the point of view of a man of the theater, thus complementing the work of Bradley and Knight. L. C. KNIGHTS manifested a rebellion against Bradley in the title of his *How Many Children had Lady Macbeth?* (Cabridge, 1933; reprinted in *Explorations,* 1946) and in his later writings (notably *Some Shakespearean Themes,* 1957, and *Further Explorations 1965) has explored the perennial element in Shakespeare's thought. Studies of particular plays have come from ROBERT B. HEILMAN – This Great Stage* (Baton Rouge, 1948) on *Lear* and *Magic in the Web* (Lexington, 1956) on *Othello.* L. L. SCHUCKING'S *Character Problems in Shakespeare's Plays* (translated 1922), E. E. STOLL'S *Art and Artifice in Shakespeare* (1933), J. I. M. STEWART'S *Character and Motive in Shakespeare* (1949) have important references to the tragedies – Schucking's stress being on the relation of Shakespeare's work to Elizabethan dramatic practice, Stoll's on the conventional and basically theatrical quality that he found in the plays, Stewart's on the way that modern psychology helps us in a Bradleyan approach to characterization ERNEST JONES'S *Hamlet and Oedipus* (1949) is the major Freudian study of a Shakespearian tragedy. WILLIAM ROSEN in *Shakespeare and the Craft of Tragedy* (Cambridge, Massachusetts, 1960) returns to Bradley, with considerable profit, in his emphasis on the structure of the plays. NICHOLAS BROOKE'S

*Shakespeare's Early Tragedies* (1968) and JOHN HOLLOWAY'S, *The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies* (1961) also make important contributions to our understanding of Shakespeare's work in the tragic Kind.

Anthologies of critical writings on Shakespeare's tragedies have been edited by ALFRED HARBAGE, *Shakespeare: The Tragedies: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1964), by C. LEECH, *Shakespeare: The Tragedies: A Collection of Critical Essays* (Chicago and Toronto, 1965), and by LAURENCE LERNER *Shakespeare's Tragedies: A Selection of Modern Criticism* (Harmondsworth, 1963).

It is impossible to list here more than a very few of the books on Shakespeare's contemporaries who wrote tragedies. Chiefly notable are: HARRY LEVIN'S *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe* (1954) and J. B. STEANE'S *Marlowe: A Critical Study* (Cambridge, 1964); RUPERT BROOKE'S *John Webster and the Elizabethan Drama* (1917) and GUNNARBOKLUND'S *The Sources of the White Devil* (Uppsala, Copenhagen, and Cambridge, Massachusetts, 1957), and *The Duchess of Malfi: Sources, Themes, Characters* (Cambridge, Masachusetts, 1962); MILLAR MACLURE'S *George Chapman: A Critical Study* (Toronto, 1966); ROBERT DAVRIL'S *Le Drame de John Ford* (Paris, 1954).

Some of the best writing on the tragedies of this time has appeared in the introductions to the New Arden and Revels editions of plays by Shakespeare and his contemporaries.

On the tragedy in general of the Elizabethan-Jacobean years, the following are of special importance: MURIEL BRADBROOK'S *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1935) and ROBERT ORNSTEIN'S *The Moral Vision of Jacobean Tragedy* (Madison, 1960).

Recent books on Racine include ODETTE DE MOURGUES', *Racine or The Triumph of Relevance* (Cambridge, 1967) and J. C. LAPP'S *Aspects of Racinian Tragedy* (Toronto, 1956).

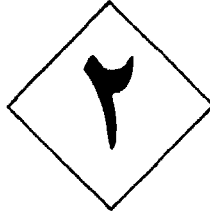
A standard work on German tragedy is BENNO VON WIESE'S *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburg, 1948). On Ibsen, the books of MURIEL BRADBROOK, *Ibsen the Norwegian* (1946), and B. W. DOWNS, *Ibsen: The Intellectual Background* (Cambridge, 1946), are particularly to be recommended.

## TRAGEDY IN GENERAL

The following collections include extracts from both philosophers and literary critics: LAURENCE MICHEL and RICHARD B. SEWALL (edd.), *Tragedy: Modern Essays in criticism* (Englewood Cliffs, 1963); ROBERT W. CORRIGAN (ed.), *Tragedy: Vision and Form* (San Francisco, 1965); NATHAN A. SCOTT, JR. (ed.), *The Tragic Vision and the Christian Faith* (New York, 1957). NIETZSCHE'S *The Birth of Tragedy* can be found conveniently in *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, translated by Francis Golffing (New York, 1956), KIERKEGAARD'S *Fear and Trembling* in *Fear and Trembling and The Sickness unto Death*, translated by Walter Lowrie (New York 1954). A. C. BRADLEY's 'Hegel's Theory of Tragedy' (*Oxford Lectures on Poetry*, 1909) is a standard exposition of its subject. MURRAY KRIEGER in *The Tragic Vision* (Chicago and Toronto, 1960), taking his starting-point in Kierkegaard and Nietzsche, argues for a 'formless' tragedy (appropriate, he thinks, to the contemporary situation) which he finds in the novel rather than the drama.

GEORGE STEINER'S *The Death of Tragedy* (1961), T. R. HENN'S *The Harvest of Tragedy* (1956),

which deals, after introductory chapters on the nature of the Kind, with tragic and near-tragic writers from Brieux to Lorca, D. D. RAPHAEL'S, *The Paradox of Tragedy* (1960), and OSCAR MANDEL'S *A Definition of Tragedy* (New York, 1961) are books on tragedy as a whole that should not be neglected. RICHARD B. SEWALL'S *The Vision of Tragedy* (New Haven, 1959) is a particularly shrewd and blanced sutdy. JEAN JACQUOT'S volume, *Le Théâtre tragique* (Paris, 1962), includes papers given at conferences in France by scholars of international reputation and deals with tragic writing from the ancients to the present day. *Modern Drama: Essays in Criticism,* edited by TRAVIS BOGARD and WILLIAM I. OLIVER (New York, 1965), has a number of essays on tragic or near-tragic writings from Ibsen to Arthur Miller.



# الـرومـانسيـة

بقلـم

ليليـان ر. فـرْست

**ROMANTICISM**

*by Lillian R. Furst*

١

# التعريفات والإستعمال

## الإستعمال الرومانسي اللاحق :

( من يحاول تعريف الرومانسية[١] يدخل في مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون ) . هذا التحذير الذي جاء في وقته صدر عن ي. ب بوركَوم في مقالة عن الرومانسية في مجلة كينيون عام ١٩٤١ ، ولكنه لم يمنع النقاد عن مساعيهم التي لا تنقطع للوصول الى نوع من التعريف لهذا المصطلح . لذلك فإن التعريفات جمة ، قد تصل في عددها عدد الذين كتبوا عن هذا الموضوع . وتغدو صعوبة المقترب نحو الرومانسية لا في اختيار **واحد** من التعريفات قدر ما هي في اختيار طريق خلال متاهة التعريفات التي سبق تقديمها . وليس غرض هذه الدراسة اضافة تعريف آخر الى قائمة التعريفات على امل أن يكون هو التعريف الصحيح ؛ بل غرضها البحث في أصول ومظاهر الحركة الادبية التي عرفت

في بواكير القرن التاسع عشر باسم الرومانسية على أمل الوصول الى صورة أوضح عن نوع الكتابة التي يطلق عليها هذا المصطلح .

ان التنوع المحيّر في التعريفات والمعاني والشعور بعدم الرضا بها كانت مبعث شكوى منذ زمان طويل . ففي عام **١٩٢٣**مثلاً ، كتب گريرسن يقول إن الرومانسي ، مثل الكلاسي (٢) ، مصطلح ، يبدو أن أية محاولة لتعريفه لا تفلح تماماً في أقناع الذات أو الآخرين ، ( **مهاد الأدب الانگليزي** ، ص ٢٥٦ ) . وبعد ذلك بسنة ، نجد لڤجوي اكثر توكيداً بكثير ( كلمة « رومانسي » صارت تعني اشياء من الكثرة بحيث عادت الكلمة ذاتها لا تعني شيئاً . ولم تعد تقوم بوظيفة الاشارة اللفظيّة ) ( لڤجوي ، ( حول التمييز بين الرومانسيات ) **شعراء الرومانسية الإنگليز** ص ٦ ) . رأي لڤجوي يمثل له بشكل طريف جاك بارزون في ( نماذج من الإستعمال الحديث ) في الفصل العاشر من **كلاسي، رومانسي وحديث**، حيث يسرد أمثلة تستعمل فيها الكلمة مرادفاً للصفات الآتية : جذاب ، غير اناني ، فياض بالمرح ، مبهرج ، غير واقعي ، واقعي ، لا عقلاني ، مادي ، هباء ، بطولي ، غامض وممتلىء بالروح ، جدير بالملاحظة ، محافظ ، ثوري ، طنان ، فتان ، شمالي ، لا نمطي ، نمطي ، عاطفي ، خيالي ، أبله . ولا

عجب ان المصطلح قد حكم عليه بأنه لا يعدو عن كونه ( علامة تقريبية ) و ( بديلا مفيدا ) ( ماريو پراتس ، **اللوعة الرومانسية** ، ص ٢١ ) لا يمكن الاستغناء عنه ، لكن لا أمل لنا أبداً ان نحدده بمعنى دقيق .

هذه النظرة المثبطة يزيدها رسوخا تشكيلة متنافرة من التعريفات التي اطلقت خلال المئة والخمسين سنة الأخيرة . لقد قدم ي. برنباوم مقطعاً عرضياً من ذلك في **دليل الحركة الرومانسية** ( ص ٣٠١ ـ ٢) مما يحسن تقديمه هنا لأنه يبين المدى غير المألوف للمعاني التي نسبت الى هذا المصطلح :

* الرومانسية مرض ، الكلاسية صحة .ـ گوته .
* حركة تكرّم ما رفضته الكلاسية . الكلاسية هي انتظام العقل ـ كمال في اعتدال ، الرومانسية هي اضطراب الخيال ، ـ هياج الشطط . موجة عمياء من الغرور الأدبي ،ـ برونتيير .
* الفن الكلاسي يصور المحدود ، الفن الرومانسي يوحي كذلك باللامحدود .ـ هاينه .
* توهم رؤ ية اللامحدود خلال مسار الطبيعة ذاتها ، بدل ان يكون في معزل عن ذلك المسار .ـ مور .
* رغبة لإيجاد اللامحدود خلال المحدود ، للتوفيق بين الحقيقي وغير الحقيقي ، التعبير في الفن عما يدعوه

اللاهوت حماساً لوحدة الوجود ـ. فيرچايلد .

* العودة الى الطبيعة . روسو .

* عموما يكون الشيء رومانسيا عندما يكون ( بعبارة ارسطو ) عجيباً أكثر من كونه محتملاً ، او بعبارة اخرى عندما يخالف المألوف في سياق السبب والنتيجة حبا بالمغامرة . الحركة جميعاً تمتلىء بمدح الجهل ، وباولئك الذين ما زالوا ينعمون بمزاياها التي لا يمكن تقديرها ،ـ المتوحش ، الريفي ، وقبلهم جميعاً الطفل ـ بابيت .

* النقيض ، ليس من الكلاسية ، بل من الواقعية ،ـ انسحاب من الخبرة الخارجية للتركيز على الداخلية .ـ آبركرومبي .

* تحررية في الأدب . خلط الغريب بالمأساوي او الرفيع ( مما تحرمه الكلاسية ) ، حقيقة الحياة كاملة .ـ ڤكتور هوكَو .

* إيقاظ حياة وفكر القرون الوسطى .ـ هاينه

* الوَلَه بالمنقرض .ـ جفري سكوت .

*المزاج الكلاسي يدرس الماضي ، والرومانسي يهمله ـ. شيلنگ .

* جهد للهروب من الواقع .ـ ووترهاوس .

*سوداوية عاطفية .ـ فيلپس .

* تشوّف مبهم .ـ فيلپس .

* ذاتية ، محبة الفتان ، وروح معارضة [ضد كل ما سبقها

مباشرة] ـ فيلپس .

* الرومانسية ، في كل وقت ، هي فن اليوم ، الكلاسية ، هي فن اليوم السابق .ـ ستندال .
* عاطفة اكثر منها عقل ؛ القلب في مواجهة الرأس .ـ جورج ساند .
* تحرير مستويات من العقل ادنى في الوعي ، حلم مسكر . الكلاسية سيطرة بالعقل الواعي .ـ لوكاس .
* خيال في تناقضه مع العقل وادراك الحقيقة .ـ نيلسون .
* تطور يفوق المألوف لحساسية الخيال .ـ هيرفورد .
* بروز مكثًّف للحياة العاطفية ، تستثيرها او توجهها ممارسة الرؤيا الخيالية ، وهي بدورها تحرك او توجه تلك الممارسة . ـ كازميان .
* انبعاث العجب .ـ واتس ـ دنتن .
* اضافة الغرابة الى الجمال ـ پَيتر
* الطريقة السحرية في الكتابة ـ كير .
* الروح أكثر أهمية من الشكل ـ گريرسن .
* في الأعمال الكلاسية يجري التعبير عن الفكرة مباشرة وبما يمكن من دقة في اتخاذ الشكل ، وفي الرومانسية تترك الفكرة لقدرة القارىء على الكشف يساعده في ذلك الأيحاء والرمز .ـ سانتسبري .

وثمة تعريفات جديدة في تعقيد متزايد يمكن أن تضاف

كل سنة : ففي سلسلة من الأحاديث عن أصول الرومانسية لخص إيشعيا برلين مؤخراً جوهر الرومانسية فقال إنه ( طغيان الفن على الحياة) بينما يراه ويليك مكوناً من نظرة معينة الى الخيال ، وموقف معين من الطبيعة ، واستعمال معين للرموز .

لقد بلغ الاضطراب درجة دعت الى قيام نوع ثانوي من الرومانسية انسلخ عنها وراح يعيد النظر في التعريفات القائمة بقصد تصنيفها قدر المستطاع : فهذه تفرق أساسا بين ( الرومانسي ) و ( الكلاسي ) وهذه تقابل بين ( الرومانسي ) و ( الواقعي ) ، وتلك تفرق بين الرومانسية ( الجوهرية ) و ( التاريخية ) وهذه صاغها أتباع الرومانسية ، وتلك صاغها مناهضوها . . . . الخ .

ومن الناحية العملية ثبت أن من الأكثر فائدة ملاحظة الفرق بين تلك التعريفات ذات الطبيعة الجامعة ، وبين سواها ، على النقيض منها ، مما يميل الى الطبيعة المانعة . فالنوع الاول يتمثل في قائمة برنباوم بعبارات گوته و ستندال و بابيت و هاينه و فيرچايلد ، او بالمقترب الوصفي المحايد الصرف الذي تمثله جملة ثورلبي : ( تطلق صفة « رومانسي» على أساليب فنية واعمال شتى ، بعضها كتابات فلسفية ، وأحياناً تطلق على تصرفات وملابس مما ظهر في اوروپا بين حدود ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ) ( الحركة

**الرومانسية** ، ص ١ ) . هذه التعريفات الشاملة هي في الواقع اوسع من ان تشكل قاعدة لعمل تطبيقي . فعند استعمالها بهذا الشكل يصبح في كلمة ( رومانسي ) من المعنى قلة أو كثرة قدر ما في كلمة ( محافظ ) في السياسة ، ويمكن التوسع فيها اعتباطا وهوى بحيث تغدو كلمة لا قيمة لها في النقد الادبي . وعلى الطرف الآخر ، تكون التعريفات المانعة ، مما لدى جفري سكوت و پَيتر و فيلپس ، متميزة بالتحديد دون شك ، ولكنها من الضيق بحيث انها لدى التطبيق تدخل الناقد حتماً في مناقشات مستمرة مضنية عن كون الشاعر س أو الروائي ص رومانسياً بالمعنى الدقيق أم لا . وثمة اعتراض أكثر خطورة على هذا النوع من التعريف ، أشار اليه بابيت :

ومما يزيد في خطأ التعريف اعطاء المرتبة الأولى لما هو في الواقع ثانوي من بين مجموعة من الحقائق مترابطة بشكل او آخر ـ مثل ذلك التوكيد على العودة الى القرون الوسطى بوصفها حقيقة مركزية في الرومانسية ، بينما تكون هذه العودة عرضية حسب ، وهي أبعد ما تكون عن الظاهرة الاصلية . فتعريفات الرومانسية المضطربة الناقصة تصدر عن ذلك المصدر بعينه ـ لأنها تسعى لتضع في المركز شيئاً رغم كونه رومانسياً فهو غير مركزي بل هامشي ،

وهكذا يخرج الموضوع برمته من المنظور .

( إرفنگ بابيت • روسو والرومانسية ،
ص ٢ - ٣ )

مضطربة وناقصة ، ضيقة ومانعة قد تكون هذه التعريفات ، ولكن وصفها ( بالخطأ) في ذاتها ، لا مسّوغ له . وهذا في الواقع احد مصادر الصعوبة : فليس بين التعريفات المقدمة ، الجامعة منها والمانعة ، ما يبدو خاطئا بالمرة إذ يمكن تسويغ كل منها بالرجوع الى اعمال أو آراء بعينها . ومن ناحية اخرى ليس بينها ما هو صحيح كليا ومقنع في الأخير اذا كان ثمة استثناءات دائماً ومشاكل ، أيها يقبل بوصفه الافضل ـ أو الأقل سوءاً .

لا تعود جذور هذا المأزق الى مثالب عند أصحاب التعريفات الطموحين قدر ما تكمن في طبيعة الحركة الرومانسية ذاتها . فهذا العرض المذهل للتعريفات المحتملة يعكس خاصية بارزة في الرومانسية الأوروبية : ما فطرت عليه من تعقيد وتعدد . فحركة فنية لها من العمق وتعدد الاوجه وطول العمر ما للرومانسية ، عليها ان تقدم نفسها في عدد من الاتجاهات ، وهذا في الاساس ما يربك مهمة التعريف . ومحاولة الاحاطة بالرومانسية برمتها في عبارة سائرة محددة هو جهد محكوم بالفشل قدر ما هو جهد لا طائل تحته .

## استعمال الرومانسيين

ليست هذه المشكلات في التعـريف والتقلبات في الاستعمال وقفاً على القرن العشرين بحال، فكثير من أولئك الشعراء والمفكرين في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ممن نحسبهم في العادة رومانسيين ، كانـوا انفسهم في حيرة من أمر هذه الكلمة . وكان بعضهم كذلك غير مدقق في استعمال لفظة ( رومانسي) إذ فسروها بحرية مطلقة كي تناسب أغراضهم ، كما تدل عليه اقوالهم .

ولم يبلغ أحد من الخطأ ما بلعه فريدريك شليگل ، اللامع رغم تقلّبه ، الذي يحسب عادة المسؤول عن ادخال الكلمة في السياق الأدبي ، فرغم تفاخره عام ١٧٩٧ بأنه قد كتب حوالي ١٢٥ صفحة في تفسير المصطلح ، لا يبدو عليه انه قد وصل معنى بعينه ، فضلاً عن معنى محدد ، وليس ثمة من شك في ان كتاباته تشكل مصدراً خصباً للإضطراب وسوء الفهم . فخلال أقواله النظرية يتردد الإيحاء ( بالرومانسي ) في اضطراب ، ليس بين عمل وآخر حسب ، بل حتى في حدود العمل الواحد ذاته . فبينما شقيقه آوگست ڤيلهلم ، وهو صاحب ذهن أكثر انتظاماً ، قد استعمل الكلمة في ثبات ملحوظ في **محاضرات عن الادب والفن** وفي **محاضرات عن الفن الدرامي والادب** لكي يشير الى ( الروحية الخاصة في الفن الحديث ) في مواجهة الفن القديم او الكلاسي ،

(ص ١٣ ) ، نجد فريدريك ، بما يميزه من أسلوب غير نظامي ، يقفز من معنى الى معنى حسب حاجات اللحظة ، وفي **حديث الشعر** ، رغم انه يتساوق بشكل عام مع التناقض بين القديم والجديد ، فإنه يسارع الى تحديد موقفه اذ يضيف : واني لأرجوكم الا تخلصوا الى القول بأن الرومانسي والحديث عندي سيان ، ( **مقالات نقدية** ، ص ٣٢٤ ) . فهو يجد ، في هذه النقطة في الاقل ، ان الرومانسي ، ليس محض نوع بل هو كذلك من عناصر الشعر ، ( نفس الموضع) ، وبهذا المعنى تكون الكتابة الابداعية جميعاً رومانسية الى حد . وهكذا أصبحت هذه الصفة تطلق على شكسبير كما تطلق على دانته و ثيربانتيس . وأقرب ما وصل من تعريف حقيقي العبارة التي يكثر اقتطافها : ( رومانسي ذلك الذي يصور مسألة عاطفية في شكل خيالي ) ( **مقالات نقدية** ، ص ٣٢٢ ) . ولكن في **تاريخ الادب القديم والحديث** ، الذي كتبه بعد ذلك بإثنتي عشرة سنة ، عقب تحوله الى الكاثوليكية ، هجر فريدريك شليگل هذا المعيار وصار يضع ( رومانسي ) بمساواة ( مسيحي ) في تعليقات مثل : ( من بين جميع الدراميين ، كالديرون أكثرهم مسيحية ، ولهذا السبب هو أكثرهم رومانسية) ( **تاريخ الأدب القديم والحديث** ، ميونخ ، ١٩٦١ ، ص ٢٨٤ ) . واذا تأملنا في الظهور غير الميمون

لهذا المصطلح في النقد الأدبي تحت حماية فريدريك شليگل ، لا يعود من المستغرب ان نواجه صعوبات في التعريف .

وفي فرنسا كذلك أسبغ على الكلمة العديد من المعاني خلال المناقشات الجمالية الكبرى في بواكير القرن التاسع عشر. فكانت مقالات مدام ده ستيل ترى في صفة ( رومانسي ) مرادفاً لكلمة شمالي ، قروسطي ومسيحي ، في مقابلة جنوبي ، كلاسي وثني . ولكن عند هوگو و ستندال ، كما عند غالبية ذلك الجيل ، كان التناقض الاول بين ( رومانسي) و ( كلاسي ) ، رغم أنه في هذا السياق كذلك كان عرضة لتنويعات من التفسير . وعند المتمرد مؤلف **كرومويل** و **هرناني** كان الرومانسي يعادل الحر ، الفتان ، المميز ، الذي يشمل كذلك الغريب . وعند ستندال يعني المصطلح ببساطة ( حديث ) أو معاصر ، كما نلمس من قوله في **راسين وشكسپير** ( ص ١٠٦ ) ( جميع الكتاب الكبار كانوا رومانسيين في عصرهم ) وهو قول يمثل له بالرجوع الى الفنانين الرومان الذين كانوا ، في نظره ، رومانسيين لأنهم كانوا يصورون ما صدق في عصرهم ، ولذلك أقبل عليهم الجمهور . ومن هذا الموقف العجيب يستخلص ستندال تعريف الرومانسية كما يراه :

الرومانسية هي الفن الذي يقدم للناس الأعمال

الادبية التي ينتظر ان تمنحهم اكبر متعة ممكنة ، آخـذة بعين الاعتبار عـادات العصر ومعتقـداتـه . والكلاسية ، من الناحية الأخرى ، تمنحهم الادب الذي كان يقـدم اكبر متعـة ممكنة الى أسـلافهم الأولين .

**( راسين وشكسپير ، ص ٤٣ )**

رغم ما يبدو من غرابة هذا القول ، فقد كان في الواقع واحداً من كثير مثله شاع في فرنسا كما يبدو من نظرة في كتاب پ . ترا آر : **الرومانسية في تعريف ( العالم )** أو في مجموعة لا تقل فائدة بعنوان **أفكار ومذاهب أدبية في القرن التاسع عشر** من تصنيف ف. ڤيال و ل. دنيز ، فقد كـان ينظر الى الـرومانسيـة كأنهـا پروتستـانتية في الأدب والفنون ، أو تحررية ، أوْ محض شعر في مقابلة النثر ، أو تعبيـر القلب الحساس ، أو الميـل الى الغريب العجيب وهكذا .

وأفضـل تعليق على هـذا الاضـطراب في الالفـاظ والمفهومات نجده في كتاب موسيه الساخر **رسائل دپوي وكوتونيه** . هذان المواطنان الطيبان من أقليم لا ـ فيرتيه ـ سو ـ جوّار يواظبان على قراءة المجلات الذائعة رغبة في متابعة الثقافة، ويصبحان في قلق متزايـد في محاولتهمـا

لمواجهة هذه الكلمة ( رومانسي ) التي أصبحت بغتة أثيرة في مجتمع الثقافة الپاريسي ، رغم أنها في الأقاليم المتواضعة كان لها حتى ذلك الحين ، معنى من السهل إدراكه ، فهي ترادف كلمة ( سخيف ) ( ص ١٩٣ ) . فقد لاحظا في البداية أن النقاش كان يتركز حول الغريب ، الفتان ، وصف مشاهد الطبيعة في الشعر ، انتعاش القرون الوسطى ، اعتماد التاريخ . وبعد ذلك ، لمدة سنتين ، سعد دپوي وكوتونيه بوهم مؤداه ان الرومانسية تنطبق على المسرح حسب لتفريق الدرامه الكلاسية عن الدرامه التي لا تراعي الوحدات الثلاث . ثم عرفا ان الرومانسية لم تكن سوى مزج التافه بالجاد ، الغريب بالفظيع ، الهازل بالمرعب ، أو ، بعبارة اخرى ، مزج الكوميديا بالمأساة (ص ١٩٤ ) . ولكنهما وجدا نفس المزج بين الجاد والهازل عند أريستوفانيس ، كما وجدا تلك الكآبة المميزة ، التي يقال انها من خصائص الرومانسية ، عند سافو وافلاطون و پرايام . لذلك بدءا يتساءلان : أليست الكلاسية محاكاة الشعر الأغريقي والرومانسية محاكاة الشعر الألماني والانكليزي والأسپاني ؟ ، ثم صرنا نقول : أليست المسألة مسألة شكل؟ هل يمكن أن تشير هذه الرومانسية غير المفهومة الى الكسر الذي اصاب بيت الشعر ، الذي ثار حوله الكثير من الضجيج ؟ (ص ٢٠٣ ) . وبين ١٨٣٠ - ١٨٣١ قرر

الرجلان ان الرومانسية هي ( النمط التاريخي ) وفي عام ١٨٣١ وجدا فيها ( النمط المقرب ) وبين ١٨٣٢-١٨٣٣ تراءى لهما ان الرومانسية إن هي الا نظام فلسفي وسياسي . وفي النهاية وصلا الى نتيجة مناسبة : ( في آخر المطاف نعتقد ان الرومانسية مكونة من هذه الصفات جميعاً ، دون أي شيء آخر ( ص ٢٢٠ ) .

انكلترا وحدها كانت في منجى من هذه المناقشات ، الى حين ، لأن الأنكليز ما زادوا على ان تجنبوا الكلمة ، وبذلك تجاوزوا ببراعة مشكلة معناها . و وردزورث لا يستعملها في مقدمة **قصائد غنائية** . رغم انه يقدم نوعاً جديداً من الشعر فهو لا يدعوه ( رومانسياً ) كما ان المصطلح لا يوجد عند شيلي في **دفاع عن الشعر** أو عند كولردج في **سيرة أدبية** . وعندما يستعمل كيتس هذا المصطلح في رسالة الى أخيه جورج بتاريخ ٢٨ حزيران ١٨١٨ فانه يستعمله بمعنى غير أدبي ، إذ يذكر انه رأى ( أسماء الصبايا الرومانسيات على زجاج نوافذ النُزل ) وفي الواقع لم يطلق المصطلح على الأدب الأنكليزي في بواكير القرن التاسع عشر حتى وقت متأخر ، اذ نجد كارلايل يكتب عام ١٨٣١ مقالة عن شيلر يقول فيها : ( نحن لا تقلقنا الخلافات حول الرومانسية والكلاسية ) ( كارلايل : **متنوعات**، لندن ،

١٨٩٠ ، جـ ٣ ؛ ص ٧١) . لقد كانت هناك بالتأكيد احاديث عن ( مدرسة البحيرات ) المدرسة الشيطانية ، الخ ، ولكن لا ذكر للمدرسة الرومانسية . هذا الصمت الذي صاحب دخول المصطلح الى السياق الأدبي يبعث على الكثير من العجب بسبب الأصول الانگليزية لتلك الكلمة .

## أصول كلمة ( رومانسي ) :

بما أن الرومانسيين أنفسهم كانوا بمثل هذا الغموض لدى استعمال الكلمة ، يجدر بنا في هذه المرحلة من البحث عن الوضوح أن نسأل عن الأصل الذي استقوا منه هذه الكلمة وعما كانت تعنيه في البداية . وثمة استقصاء قيم حول هذا الموضوع قام به لوگان پيرسال سمث ، في مقالته ( أربع كلمات رومانسية ) وهو ما لا يستغني عنه أي باحث في هذه الفترة . الجداول التلخيصية التي أعدها ف. بولدنسبرگر إضافة الى مقالته (من أجل تفسير عادل للرومانسية الأوروپية) هي مما يلقي ضوءاً على الموضوع .

كانت أنگلترا اول مكان اصبح فيه المصطلح مألوفاً وواسع الانتشار ؛ وفي الواقع قيل إنه واحد من أبرز المساهمات التي قدمتها انگلترا للفكر الأوروپي . في أول الأمر كان المصطلح مرتبطاً بقصص الخيال القديمة ،

حكايات الفروسية ، المغامرة والحب ، مما يتميز بالعواطف الجامحة ، وعدم الاحتمال والمبالغة واللاواقعية - وباختصار ، بعناصر تقف على النقيض من نظرة رزينة معقولة الى الحياة . وهكذا استعملت كلمة ( رومانسي ) في عبارات مثل ( حكايات رومانسية وحشية ) لتفيد معنى ( زائف ) ، ( متخيل ) ، ( وهمي ) . وفي عصر العقل ، في القرن السابع عشر ، في عالم يحكمه النظام والحقيقة المطلقة ، كان لا بد للكلمة ان تسقط في حضيض السمعة حتى اصبحت توجد الى جوار ( خرافي ) ، ( طنان ) ، ( سخيف ) ، ( طفولي ) . ( تفاهات رومانسية واوهام لا تعقل) هي العبارة المميزة في مناخ يفضل الصواب على الخيال .

وعندما بدأ تحول الشعور في انگلترا بصورة تدريجية ، ولو انها نصف واعية ، وذلك في بواكير القرن الثامن عشر ، بدأت الكلمة تسترد مكانتها لتكسب معاني جديدة . فبعد ان كانت تستعمل لمحض الانتقاص ، غدت الآن مما يعبر عن الرضا : فمنذ ١٧١١ ترد كلمة ( رومانسي ) مرتبطة مع ( طيّب )، وفي حدود نفس التأريخ أعيد الاعتبار الى قصص الرومانس القديمة ، الى جانب الاهتمام الوليد بالقرون الوسطى ، والفترة الاليزابيثية والغوطية و سپنسر . وصار بامكان كلمة( رومانسي ) ان تعني (آسراً للخيال ) وهي ملكة

لم تعد موضع شك لكونها لا تخضع لقانون . ثم صارت الكلمة تطلق على المشاهد الريفية ومناظر الطبيعة كذلك ، وبمعنى ايجابي ، وغالباً لوصف الجبال والغابات والأماكن المتوحشة التي ترتبط عادة بقصص الرومانس القديمة . وهكذا صارت الكلمة مع انتصاف القرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا : المعنى الأصلي ، اي ما يوحي أو يذكر بقصص الرومانس القديمة ، ومعنى تطور ليشير الى اتصالها بالخيال والمشاعر .

في هذا الوقت جرى استيراد الكلمة الى فرنسا . وقد جرت محاولات لوضعها بصيغة فرنسية معادلة ، مثل ( رومانيسك ) و ( پيتوريسك ) ، قبل اتخاذ ، ( رومانتيك ) ، على انها كلمة انكَليزية مستعارة . ولأنها ( كلمة انكَليزية ) فقد استعملها لوتورنور مترجم شكسبير و أوشن ، كما استعملها الماركيز ده جيراردان في كتاب حول تنظيم المشاهد الطبيعية في الحدائق . وبينما كانت كلمة ( پيتوريسك ) تحدد جاذبية بصرية ، كانت ( رومانتيك ) تشير قبل كل شيء الى الاستجابة العاطفية التي يثيرها المشهد . وفي هذا المعنى ترد الكلمة في الجملة الشهيرة في القسم الخامس من كتاب روسو : **تأملات متجول وحيد،** ( ص ٥٠ ) ( شواطىء بحيرة بيْيْن أكثر وحشية ورومانسية من شواطىء بحيرة

جنيف ) ، وكان هذا في الواقع معناها الرئيس في ١٧٩٨ حسبما يذكر معجم الاكاديمية الفرنسية : ( تقال عـادةعن أماكن ومشاهد طبيعية تعيد الى الخيال أوصافاً في الأشعار والروايات ) وكان حال الكلمة مشابهـا في المانيـا حيث وصلت من أنكلترا مع **فصول** تومسون . وكما حدث في فرنسا ، أخذت الكلمة الجديدة ( رومانتش ) التي اشتقت على الأساس الانكليزي ، مكان الكلمة الألمانية القديمة ( رومانهافت ) وصارت تطلق على مشاهد الطبيعة الوحشية .

لذلك لم تكن ( رومانسي ) منذ بدء تكوينها من مصطلحات النقد الفني ، فقد كانت تشير في الأساس الى استعداد ذهني ينظر بارتياح الى أشياء من النوع الخيالي أو العاطفي . وانتقالها الى المجال الأدبي مسألة متأخرة نسبياً ، يعتقد أنها ترجع الى تأملات فريدريك شليگل في صفحاته المئة والخمسة والعشرين في عام ١٧٩٧ . ومن المهم معرفة هذا التتابع ، لندرك أن الكلمة كانت مثقلة بالمعنى عندما جرى تطعيمها على شجرة الفنون . إن التغيرات الحيوية التي قادت الى ظهور الحركة الرومانسية في الأدب قد حصلت ليس بسبب ظهور الكلمة كمصطلح في النقد الأدبي ، بل بسبب تحويرات جذرية في المواقف جرت في غضون القرن الثامن عشر . وإن المصطلح ( رومانسي ) وما يتصل به مثل ( أصالة ) ، ( خلق ) ، و

( نبوغ ) ، استطاعت أن تصل الى المقدمة كنتيجة لاعادة نظر جذري في القيم البشرية مما أثر ليس في أساليب الكتابة وحدها بل في النظرة الشاملة للانسان والطبيعة ، الحركة الرومانسية هي جماع عملية طويلة من التغير ، وإذا شئنا استيعاب معناها الجوهري ، علينا النظر الى تطورها دون النظر الى شعار بارع في هيئة تعريف .

٢

# التأريخ السابق على الحركة الرومانسية

تكمن جذور الحركة الرومانسية في القرن الثامن عشر ، في سلسلة ميول متشابكة ذات أثر تراكمي : فاضمحلال نظام الكلاسية المحدثة قاد الى تساؤلات عصر الاستنارة ، الذي أدى بدوره الى تغلغل الافكار الجديدة ، التي سادت في النصف الثاني من القرن . ورغم ان تسمية ( قبل ـ رومانسي ) يحتفظ بها عادة لكتّاب ومفكرين سبقوا الرومانسيين مباشرة في الأفكار او الاسلوب ( مثل روسو ، يونگ ، ماكفيرسن ، برناردان ده سان ـ پيير ) فان المصطلح بمعنى أوسع يناسب خط التطور في القرن الثامن عشر برمته ، حيث انه مهد الطريق لتبلور الحركة الرومانسية . وغدا امر اعادة النظر الشاملة في المقاييس والطرق النقدية شرطاً مسبقاً وجوهرياً لتفتح الرومانسية ، وهذا ما حدث خلال القرن الثامن عشر . وهكذا فان الحركة الرومانسية ، رغم أنها احدثت ثورة أدبية في طفرتها الحاسمة ، كانت في

الواقع ، في حد ذاتها، نتيجة لعملية تطور ممتدة . ومسار هذا التطور وشكله مما يشير الى طبيعة الثورة الرومانسية .

## اضمحلال نظام الكلاسية المحدثة :

إن الفترة التي ساوت بين ( رومانسي ) و ( خرافي ) و ( سخيف ) كانت فترة الكلاسية المحدثة ، التي بلغت أوجها في القرن السابع عشر ، وبخاصة في فرنسا . فمنذ انتعاش المقاييس الكلاسية في عصر الانبعاث ، اصبح الاهتمام الرئيس ينصب على تأسيس وتطوير ونشر نظرة الى الأدب موروثة من عهود الأغريق والرومان . وكانت المصادر الرئيسة في الأفكار الجمالية ، طوال ما يزيد على قرنين ، توجد عند أرسطو ، هوراس ، كوينتليان ، و لونجاينوس . وكان موضوع المناقشة الكبير هو العودة الى الأقدمين ومحاكاتهم ، وهم الذين يتمتعون بمرجعية لاتحد ، ويوحون برغبة ملحة للسير على خطاهم . ويظهر هذا على اوضحه في فرنسا ، حيث قام بتقنين الموقف الكلاسي المحدث نقاد من وزن بوالو ، وحيث كان أمر مراعاة الوحدات الثلاث بدقة يعد ذا أهمية عظمى ، كما يظهر من الاجتهاد في تبرير الذات لدى كورني و راسين في مقدمات الكثير من مسرحياتهما . وقد دعم هذه المذهبية في فرنسا سيادة ملكية مطلقة ، تشجع نظاماً يرتبط باستبدادية سياسية وأدبية . ولكن انكلترا لم تشهد

قط نفس الدرجة من التماثل ، فقد كان المقترب من التنظيم السياسي والذوق الأدبي اكثر مرونة بكثير ، ان لم نقل غير نظامي ، ولا شك ان بعض السبب في ذلك يعود الى عدم اهتمام شكسبير بقوانين الكلاسية المحدثة . وهنا يجدر بنا ان نتذكر ان بواكير القرن الثامن عشر كان بوسعها رفض هاملت ، وقد فعلت ، على أسس من ( عدم الصحة ) .

نشأت سلطوية الفترةالكلاسية المحدثة من ثقة لا حدود لها بقوى الذهن ،والذكاء ، وباختصار ، بالعقل . ففي مقولته الشهيرة ( افكّر ، فأنا موجود ) ، يستخلص ديكارت وجود الانسان ذاته من قدراته الفكرية ؛ وفي المانيا ذهب الفيلسوف كريستيان ڤولف الى القول ان الله ( عقل مطلق ) وان العالم ماكنة تعمل بالمنطق حسب قوانين موضوعة ، وفي انگلترا قال پوپ في مقال في الأنسان ، ان العقل وحده يعادل القدرات الأخرى حميعاً ، لقد ساعدت المكتشفات العلمية في العصر ، خصوصاً مكتشفات نيوتن ، على مساندة الاعتقاد بان جميع الأشياء قابلة للمعرفة ، والأكثر من ذلك انها قابلة للمعرفة عن طريق الفهم العقلي . وهـدا الالتزام الكامل ، بل الثقة ، بالعقل هو ما دعاه إيشعيا برلين بحق العمود الفقري للفكرالأوروبي لقرون عدة ـ العمود الفقري الذي جاء الرومانسيون لكسره .

في الفنون ، كما في السياسة والاخلاق والسلوك ،

تمنى الكلاسيون المحدثون ان يبلغوا ما بلغه نيوتن في الفيزياء : انيتبيّنوا حقائق عامة ، ويؤسسوا مقاييس ذات قيمة دائمة . لذلك اجتهدوا ان يستنّوا بشكل دائم ( القوانين ) الأساسية في علم الجمال ، وقواعد الكتابة التي ، لو روعيت بشكل مناسب ، لضمنت تعبيراً صحيحاً ( ولذلك جيداً بالضرورة ) ، مثلما تنتج وصفة طعاماً شهياً عندما تراعى بدقة . فقد كان ينتظر من الفنان ، شأنه شأن العالم ، أن يشتغل بحساب ، وتقدير وعقل ، لأن عمل كتاب ، كما قال لابروبير في مقارنة كاشفة ، كان يعد مهمة لا تختلف عن عمل ساعة . وهكذا اعتبر الفن محاكاة الواقع بشكل عاقل معقول ، كما اعتبر الفنان صانعاً ماهراً ، والغاية الأخيرة من العمل برمته تعبيراً عقلياً عن مفهومات أخلاقية ، لا تكون المتعة فيها أكثر من وساطة نحو غاية . وهذه النظرة تُصورها بوضوح تعليمات گوتشيد حول ( عمل مأساة جيدة ) في كتابه فن الشعر ( ١٧٣٠ ) :

على الشاعر أولا ان يختارمفهوماً أخلاقياً يريد فرضه على جمهوره عن طريق الحواس . ثم يخترع قصة عامة ليصور صدق مفهومه . ثم يبحث في التاريخ عن أناس مشهورين حدث لهم امر مُشابه ، ومنهم يستعير أسماء لاشخاص قصته ليعطيها مسحة من الحقيقة . وبعد ذلك يرتب جميع الظروف المصاحبة

الضرورية لجعل القصة الرئيسة محتملة حقاً ، وهذه تدعى الحبكات الثانوية او الحوادث . ثم يقسم مـادته الى خمسة أقسام ، جميعها ذات اطوال متقاربة ، ويجعلها بشكل بحيث يتبع الجزء منها ما سبقه ، ثم لا يلتفت بعد ذلك ان كان كل شيء يطابق الأحداث التاريخية ، أو ان كانت الشخصيات الثانوية تحمل هذا الأسم او ذاك .

ومن الواضح ان مفهوما فنياً كهذا لم يمكن الاحتفاظ به طويلاً ، مهما كانت الحجج التي قدمت للدفاع عنه . فنقاط الضعف في جماليات الكلاسية المحدثة لا يحدّها عدد : نظرتها للفن كانت متطرفة في ميلها نحو العقلانية ، مبسطة الى درجة قياسية ومتزمتة الى درجة تورث العقم ، او في الأقل تكرار نسق محدد . وكانت كذلك تنطوي في نظامها على متناقضات ، كما أبان ويليك في تقويمه العادل الرائق لموقف الكلاسية المحدثة وذلك في الفصل الأول من كتابه **تاريخ النقد الحديث** ( ج ١ ، ص ١٢ - ٣٠ ) ، وعندما تفرد هذه المتناقضات تكشف عن اضطراب يميز المذهب برمته . فقد بدأ نسيجه يذوب عندما بدأ الناس يشعرون بتزايد بالمجالات الشاسعة التي اختار المذهب ان يتجاهلها كلياً . وكانت هذه في الواقع افدح نواقصه ، فهو يكاد لا يلقي بالاً للظواهر **اللاعقلانية** في عملية الخلق : أي ما ندعوه بشكل

غائم ( الالهام ) ، الدافع الداخلي لدى الفنان ، والاستجابة الغريزية لدى القارىء . يتماشى مع هذا الحذف الخيال الذي انزل ليقوم بدور صغير جداً ، لانه كان يُعدّ محض نزوة ، لا تقدر على انتاج قصيدة رصينة . فقد كانت وظيفته تزويقية صرفاً تقريباً :أضفاء ( ظرف ) على حقائق معلومة سلفاً . وهكذا نجد گري ، عندما سأله شخص يأمل ان يكون شاعراً ، كيف يقلب قطعة نثر بسيطة الى شعر ، يقول له (ادرها قليلاً لتاخذ شكل حكمة ، ضع فيها زهرة ، ذهّبها بتعبير ثمين ) ( توماس گراي ، مراسلات مع وليم ميسن، لندن ، ١٨٥٣ ص ١٤٦ ) . بعيداً عن كونه منبع الشعر ، لم يكن الخيال اكثر من مخزن للصور في زاوية قصيّة من زوايا الدماغ . فنظرة المحاكاة العقلانية في الفن لم تعط مجالاًحقيقيّاً للخيال الفردي :وكان ذلك المصدر الاساس في عدم كفاءتها والسبب الذي قاد الى اضمحلالها في القرن الثامن عشر .

كان انحلال نظام الكلاسية المحدثة يعني أكثر من حلول نظام جمالي محل آخر . فلم تكن الكلاسية المحدثة محض موقف سائد لفترة غير قصيرة تتمتع بتبجيل تسبغه عليها جذورها الكلاسية . فهي قد منحت الناس ( نظرة للعالم )، واضحة ثابتة ، مستقاة من الاطمئنان الى نظام راسخ في العالم ، يعطي الأدب كذلك مستندا ثابتا . ولدى

هجر النظام القديم ، ضاع شعورها بالاطمئنان في الحياة كما في الفن . وهذا انفصام ذو نتائج بعيدة المدى ما تزال آثاره حتى اليوم في غير حاجة الى برهان . فما لدينا من نسبية ، ومشاعر ضدين ، وتردد في الحكم ، وعدم رغبة ( عـدم قدرة ؟) في الاستقرار على أية مقاييس ثابتة - كل ذلك ، في آخر المطاف ، لا يعدو عن كونه تطورات عن ذلك النبذ الحاسم لتعريفات الكلاسية المحدثة وعن التساؤلات الآنية في عصـر الاستنارة . وفي تـدرج ووثوق ، ازاح النـظامَ الموضوعي مبدأ ذو مستند ذاتي .

## تساؤلاتعصر الاستنارة :

كان انبثاق فجر الاستنارة أشبه بانفتاح مصاريع نوافذ أُحكِم إطباقها . فصورة النور المتزايد يوحي بها الأسم الذي اتخذته ثلاث لغات أوروبيـة : الاستنارة / الانكَليـزية / والأنوار/ الفرنسية/ والتنوير/ الالمانية/ اذ تتضمن الكلمتان الأخيرتان فكرة النور والوضوح . وهذاأمر مناسب لأن جوهر عصر الاستنارة هو بحث عن نور جديدحول مسائل أصبحـت مطروقة . فما كان مقبولاً حتى ذلك الحين ( مثلاً ، الشرعية المطلقة للوحدات الثلاث في الدرامه ) ، اصبح الآن موضوع تساؤ ل ، لأن الفرضيات الأساسية في الكلاسية المحدثة قد أعيد النظر فيها في محاولة لفرز الغث عن السمين . هذه

العملية من التقويم النقدي كانت بطيئة ، وكانت ما تزال قائمة على احترام العقل . فلم يكن ثمة تحدٍّ طاغ لقوانين الكلاسية المحدثة ، كما لم يكن ثمة تقديم شامل لأفكار جديدة مثيرة ؛ بل كان التحول في التأكيد عاقلاً متعقلاً والأسلوب توفيقاً محاذراً . ولكن التغير في النغمة لا يخفى : من المذهبية القديمة الى مرونة اكبر بكثير ، مستعدة لتدخل في النقاش الجمالي أفكاراً ( مثل النبوغ والجمال والتصور ) هي خارج تخوم العقل . وفي عصر الاستنارة أصبحت هذه العناصر جزءاً متمماً للعمل الفني .

كانت سرعة التقدم ومداه في عصر الاستنارة مما يرتبط مباشرة بقوة تقاليد الكلاسية المحدثة . وكانت على أبطئها في فرنسا ، بلد ديكارت ، حيث كانت التقاليد العريقة بعيدة الجذور الى درجة جعلتها تستمر طويلاً في القرن الثامن عشر . وحتى في تاريخ متأخر مثل ١٧٩٩ نجد لاآرب في كتابه **فصل في الأدب القديم والحديث** يقدم تلخيصا مقننا للنظرة القديمة بما يميزها من توكيد على المبادىء الأزلية ، قواعد الأدب . و ڤولتير كذلك ، رغم تطرفه السياسي ، كان محافظاً في مسائل الأدب ، يحن بنظرة إعجاب الى عصر راسين . ورغم مناهضته للعقلانية المفرطة والاحكام المقتضبة طبقاً لمعايير ثابتة ، كان ڤولتير يؤكد على الحاجة الى الذوق الجيد ، والاعتدال ، واللياقة ، مما كان يدعى

( حسن المقام ) ، في الفن . وهو ضنين في تنازلاته : فلدى قبوله كلمة ( حماس ) في **القاموس الفلسفي** يشترط ان يكون دائماً ( معقولا ) أي أن يكبح جماحه ضابط عقلي . وعندما كتب الى صديق عام **١٧٥٣** يقول ( أنا لا اقدّر الشعر الا عندما يكون زينة العقل ) ( ف . ڤيدال ول. دنيز ، آراء **ومذاهب أدبية في القرن الثامن عشر** ، ص ١٦٤ ، )، كان يكشف عن ترتيب الأفضليات في ذهنه ، وليس ثمة من شك في ان العقل كان على رأس القائمة . ولم يكن الأمر بهذه السهولة لدى ديديرو الذي ساق عدداً من الأفكار التقدمية في مقدمتي **الابن الطبيعي** / ابن الحرام/ ( ١٧٥٧) ، **وأب الأسرة** ( ١٧٥٨) ، وبدلاً من النمط الرفيع من المأساة الذي كان مألوفا وينادي به ڤولتير ، يطالب ديديرو هنا بمأساة ( أليفة ) يمكن ان تستخدم فيها طرائق واقعية من شانها تكثيف الأثر العاطفي ثم إن ديديرو وضع قوة النبوغ فوق سلطان القواعد ، رغم كون هذه ذات فائدة في عصر انحلال . وبشكل عام كان يعد العقلانية مفسدة للشعر ، وفي **حلمداليمبير** ( ١٧٦٩) يبدو انه يشير الى نظرية في الخيال هي بمثابة إدراك للاشباه الخفية . ولو انه طور او في الاقل احتفظ بهذه الأفكار ، لكان ديديرو في المقدمة من عصر الاستنارة . وعندما بلغ به الكبر صار يزداد ميلاً الى التراجع الى طمأنينة فرضيات الكلاسية المحدثة حتى عاد موقفه

الاخير محيرا . فهو يبدو غير قادر على الاختيار بين عالمين ، فقد شغفه شكسپير ، لكنه بقي مخلصاً لمذهب بلاده . الموقف الغامض عند ديديرو هو في كثير من الوجوه مما يميز فرنسا في القرن الثامن عشر ، فترة انتقال لم تعد مخلصة في قبولها مُثُلَ القرن الماضي ، لكنها لا تذهب الى حد رفضها . وليس من باب الصدف ان اصطلاح ( الأنوار ) كان قليل الشيوع في فرنسا . فالوجل الذي يميز الاستنارة في فرنسا ، وتأخرها النسبي في تحرير نفسها من نظام الكلاسية المحدثة كانا من العوامل المهمة في تكوين طبيعة الحركة الرومانسية الفرنسية .

كان عصر الاستنارة زمن تيارات متضاربة متداخلة في الأدب الانكَليزي كذلك . وبينما يغرينا التأكيد على مظاهر عديدة من الابتعاد عن نظريات وممارسات بالية ، من المفيد ان نذكر أن هذا كان عصر جونسن ، كذلك . فشخصيته الطاغية تحوّم بعيداً ، وهو إن لم يكن رجعياً ، فقد كان محافظاً لا يختلف عن موقف ڤولتير في فرنسا . فقد استمر العقل في التمتع بمنزلة مرموقة في الواقع ، وخصوصاً في الشكل المخفف الذي اتخذ صيغة العقلانية ، التي كانت تعادل حسن الأدراك . هنا قد نجد خير مثال انكَليزي من التوفيق ، فحيث كانت القواعد في فرنسا تفرض اعتباطاً باعتبارها ( شرطاً لا محيص عنه ) في الفن ، كانت في

انگلترا ، تعد نتيجة ذوق طيب وعقل سليم ، وليس نتيجة تسلط مطلق . وكان من جراء ذلك انها غدت نيرا ظالما على رقاب الفرنسيين لا يمكن التخلص منه الا بثورة جامحة ، بينما خضعت تلك القواعد في انگلترا الى تلطيف مستمر وتطوير ليناسب المفهومات المتغيرة عما كان يحسب ممارسة معقولة . حتى پوپ يسلم في **مقال في النقد** ( ( ١٧١١ ) أن :

تلك القواعد اكتشفت من قبل ، ولم تستنبط ،
وهي الطبيعة ذاتها ، لكنها طبيعة مُمَنهجة .

وقد ذهب درايدن ابعد من ذلك بكثير اذ دعا الى مطّ القواعد او كسرها من دون التضحية باي جمال عظيم ، وهذه فكرة في غاية الاهمية لانها تشير الى ظهور مقترب جديد في النقد الأدبي : تقويم العمل الفني بمقاييس جمالية ايجابية ، أي تقدير ما فيه من جمال ، وليس بالمقياس السلبي المتفيهق الذي يعدد تجاوزات العمل على القواعد. صار هذا الموقف الجديد ، بالتالي، لا يشجع النمطية المتشددة ، فظهرت احتجاجات عديدة ضد جعل الشعر (محض فن آلي ) وكذلك ضد الافراط في الوعظية الاخلاقية . وهكذا سرعان ما غدت أقانيم الكلاسية المحدثة موضع تساؤ ل ، وفي انگلترا بصورة اكثر جذرية منها في فرنسا ، وأعيد تشكيلها بصورة اسرع لانها لم تبلغ ما بلغته من تصلّب في فرنسا القرن السابع

عشر. لقد كان بوسع الانكليز ان ينظروا الى تراثهم السابق على عودة الملكية ، وقد فعلوا ، ان ينظروا الى شكسپير والاليزابيثيين ، الذين قدموا نماذج في غاية الاختلاف عما في التراث الكلاسي . لذلك كانت ثمة حرية ، ومدى وتنوع في الكتابة الاوگستية/ اوائل القرن الثامن عشر بخاصة / اعظم مما كانت عليه الحال في فترة مماثلة في فرنسا . فقد كانت الاناقة والاعتدال والصحة موضع تكريم فعلي ، ولكن في الوقت ذاته ثمة دليل على تحرك معين في الفكر والتعبير الذي هو الذروة من عصر الاستنارة . لقد غدت انگلترا منتصف القرن الثامن عشر مهيأة لافكار جديدة .

وهذا يصدق بصورة أكبر على المانيا ، وبعض السبب في ذلك ان المانيا لم يكن لديها في ذلك الوقت من تاريخها من يقف بمصاف شكسپير والاليزابيثيين في انگلترا ، أو كورني و راسين و موليير الذين صنعوا ( العصر الذهبي ) في فرنسا . ففي بداية عصر الاستنارة كانت المانيا بمثابة القريب الفقير بالنسبة الى اوروپا ، ترقيعات من دويلات صغيرة لا يوحدها مركز ثقافي ، متأخرة اقتصادياً ، يثقلها الفقر ، وما تزال تقاسي من عقابيل حرب الثلاثين سنة . ومن وجوه عدة ، يمكن القول ان اوضاع المانيا في النصف الأول من القرن الثامن عشر تشكل النقيض لاوضاع فرنسا : فعلى جهة من نهر الراين ثمة وعي فخور

بمـاض مشرق ، يؤدي بـالطبـع الى تجنب الابتعـاد عن ممارسات انتجت مثل تلك الغلة الرائعة . بينما على الضفة المقابلة ، ثمة القليل من الوعي بما انجز الماضي ، مما أدى الى استعداد أكبر لمحاولة الجديد من الأفكار والأساليب . وقد أدى هذا التناقض ، في المدى الطويل ، الى أن يجعل من تأخر المانيا ما يبعثها على قيادة الحركة الرومانسية في أوروپا ، بينما بقيت فرنسا ، بتراثها الكلاسي الراسخ ، تتعثر في اللحاق . وكان من حسن الحظ أن يخفق گـوتشيد في محاولة ادخال نظام الكلاسية المحدثة الى المانيا ؛ أولا لان ذلك قاد الى عدم وجود عبء من الممارسات المقبولة ليعيق التقدم ، وثانياً لأن آراء گوتشيد المتطرفة اثارت معارضة بودمر و برايتنگر . وهذا لا يعني ان هذين النـاقدين السويسريين كانا من أصحاب الأفكار الثورية ، فكتابهما فن الشعـر ( ١٧٣٩ ) ما يـزال يحمل آثـار مواقف الكـلاسية المحدثة ، ولكن ثمة تقدم ملموس في اعتبار الشعـر لا ينبع من العقل بل من الروح والخيال . حتى ان هناك بعض الادراك لقوى الخيال المبدعة عند بودمر الذي يعدها أكبر امكانية من ( جميع السحرة في العالم ) ( دبليو . بركهارد ، مقـالات في اللغة الالمـانية ، آراو ، ١٩٥٣ ، ج ٢ ص ٣١ ) . ومن طريف الصدف ان هذه العبارة تعود الى عام ١٧٤١ ، يوم نشر هيوم مقالته عن مستوى الذوق فقال ( ان

احباطاندفاعات الخيال، وتقليص كل عبارة الى دقة وحقيقة هندسية يناقض تماماً قوانين النقـد .)، وهكذا نجـد نبرة التساؤ ل عن اعادة التقويم النقدي واضحة عند هيوم قدر وضوحها عند بودمر و برايتنگر .

ولا يبدو هذا أكثر وضوحـاً مما هـو عليه في نقـد ليسنگ ، الذي يظهر كأنه التجسيـد لعصر الاستنـارة . وبـاعتماده على معـرفة عميقـة بأدب الاقـدمين ، استطاع ليسنگ ان يحلل أساليبهم الفعلية ويقارنها مع الممارسات الحديثة . وأفضل مثال على هذه الطريقة ما نجده في المقطع ٤٦ من مـدرسة هـامبورگ الـدرامية حيث يبـين التـطبيق المعقول ، بل المفيد ، للوحدات في الدرامه الكلاسية في مقابل الالتصاق المذهبي بالقواعد عند الفرنسيين ، الذي أصبح لا معنى له مع الغاء الجوقة . وهنا لا يكتفي بجعل معتقدات الكلاسية المحدثة موضع تساؤ ل بل انه يكشف عن عبثها وريائها . ونقد ليسنگ مقنع تماماً لانه معقول جداً ، ويتميز بتلاحق منطقي في الفكر ، وتركيب متماسك في الأسلوب فهذه ليست إطلاقات هائجة من خصم غاضب ، بل هجوماً موغلا مدمراً من رجل معتدل ، شديد الوثوق من غايته . ولكن ليسنگ لم يكن ناقداً محطماً حسب ، فكل هجوم يشنه يكمله بمقترحات بناءة . مثل ذلك ، المقطع الذي يتحدث عن مراعاة الوحدات يشـير الى مغزى الـدرامه الانگليـزية ( الشـاذة )

ويضيف : ( لا يهمّني ان نستمر **ميروپه** **ڤولتير** و مافاي ثمانية ايام وتقدم في سبعة اماكن شتى من بلاد الأغريق . ولكني أتمني ان يكون فيها من الجمال ما يجعلني أنسى هذه الحذلقات ) ( بركهارد ، **المصدر السابق** ، ص ٩٨ ) . وهذا يتضمن نفس التغير الحيوي في المقاييس النقدية الذي نجده عند درايدن في تفضيله الجمال العظيم على القواعد .

بمثل هذا التساؤل بلغت الاستنارة تحرراً من سلطوية عقيدة الكلاسية المحدثة . وربما كانت درجات التقدم ما تزال متواضعة ، ولكن الاتجاه كان واضحاً بدرجة كافية : بعيداً عنْ خطط النظام القديم الانيقة المحددة المنتظمة ، باتجاه تقدير متزايد لنواحي جمال غير منتظمة تميز الخيال اللاعقلاني .

## تجديدات ما قبل الرومانسية :

عندما كان القديم يتهاوى بفعل تساؤلات الاستنارة ، كان الجديد في ظهور في أعمال كتّاب منتصف وآخر القرن الثامن عشر المعروفين باسم ( قبل - الرومانسيين ) . وهذا اصطلاح منحوت سمج ، يستعمل بنفس الغموض الذي يستعمل فيه اصطلاح ( رومانسي ) ذاته ، وهو بالطبع لا يعني شيئاً الا من خلال علاقته بالحركة الكبرى التي سبق عليها في

طرق عدة . وهو بوصفه اصطلاحاً نقدياً ، يفيد في اشارته الى التجديدات العديدة في المواقف والافكار والاساليب التي قدمت في هذا الوقت على انها جزء من البحث الآني عن شيء يقوم مقام نظام الكلاسية المحدثة في الجماليات وأسلوب الكتابة . ففي بداياتها الايجابية كانت ( ما قبل الرومانسية ) متممة للاستنارة التي كانت في الاساس تتجه نحو تقويم نقدي لافكار الماضي الموروثة . وفي بعض النقاط يشتبك الاتجاهان ، كما في الحماس لشكسبير ، والاهتمام المتزايد الذي أُضفي على خيال النابهين . ولكن الاستنارة اذ تمثل نقداً للماضي ، نجد ما قبل الرومانسية تتحرك بفعل نفور حقيقي من كل ما كان يعتقد أن الكلاسية المحدثة كانت تمثله : قواعد بليدة ، أناقة سطحية ، نمطية ، ترتيب ، آراء محددة ، تكلّف ، أعراف ، وعظية ، حضارة قصور ، والحفاظ على ( الوضع الراهن ) . ولا يعني هذا ان السابقين على الرومانسية كان لديهم منهاج واضح يحل محل النظام القديم ـ منهاج هو في حد ذاته يتميز بمقترب عقلاني بالغ . ومن هنا كانت طبيعة الصدفة والتشتت التي هي أساس ما قبل الرومانسية ، التي تتكون من عدد من البدايات الفردية ، دون أن تكون جهداً منسجماً . ومع ذلك من الممكن تلمس بعض العناصر المشتركة في الاعمال المتباينة التي صدرت بين ١٧٤٠ ـ ٨٠ ، مما يكشف عن الاهتمامات السائدة في هذه الفترة . ففي كل مجال كان التوكيد على ما

هو طبيعي ضد ما هو عقلاني ، وعلى التلقائي ليأخذ مكان المحسوب ، وعلى الحرية لتكون بديلاً عن الخضوع لنسق . لقد قادت هذه الحرية الى التنوع المحير الذي كشفت عنه فترة ما قبل الرومانسية ، ولكن الاتجاه الاساس كان واضحاً في كل مكان : في الانماط الجديدة من الشعور والتعبير عنها بمباشرة أكبر ، في اختيار مراتع جديدة وكذلك في الجماليات الجديدة .

**أنماط جديدة من الشعور :**

مثلما كسبت فترة الكلاسية المحدثة إسماً بديلاً ، هو عصر العقل ، كذلك يمكن النظر الى ما قبل الرومانسية على أنها بحق عصر الحساسية . فمنذ ١٧٣٩ قال هيوم في **القول في الطبيعة البشرية** ( الكتاب الثاني ، القسم الثالث ، المقطع الثالث ) إن ( العقل هو ، ويجب ألا يكون سوى العبد للعواطف ) . إذا لم تكن العواطف هي ما نفهمه اليوم من الكلمة ، ففي الأقل جاءت الحساسية لتزيح العقل وتكون المحكّ في حياة تكون فيها الحساسية الشعورية في القلب الرقيق أعلى منزلة من الحكم الصائب من عقل هادىء . فالانتشار العظيم الذي أصابته مسرحيات كيبر و ستيل بما فيها من مشاهد مؤثرة وخطب حماسية ليدل على التغير في الذوق والموقف . ومثل هذا حدث في فرنسا في ما يدعى ( الكوميديات الدامعة ) من عمل لاشوزيه ، وفي

المانيا في الشعر العاطفي عند كلوبستوك . ولكن في الرواية ، وبخاصة في الرواية الانگليزية ، وجدت الحساسية تعبيرها الرئيس في منتصف القرن الثامن عشر ، ربما لأن الجديد يستطيع الانتصار بسهولة أكبر حيث لا يوجد قديم راسخ ، مثلاً : في انگلترا وفي النثر . فأعمال بريڤوست : **مانون ليسكو** ( ١٧٣٥ ) ، و روسو : **إيلويز الجديدة** ( ١٧٦١ ) ، و گوته : **آلام الفتى ڤرتر** ( ١٧٧٤ ) هي الأمثلة الأوروپية الكبرى الوحيدة التي تقف الى جانب حشد لامع من الروايات الانگليزية : رچاردسن : **پاميلا** ( ١٧٤٠ ) **كلاريسا هارلو** ( ١٧٤٧ ) ، **سير چارلز گرانديسن** ( ١٧٥٤ )، گولدسمث : **أسقف ويكفيلد** ( ١٧٦٦ ) ، ستيرن : **رحلة عاطفية** ( ١٧٦٨ )، هنري ماكنزي : **رجل ذو مشاعر** ( ١٧٧١ ) و هنري بروك : **جولييت گرنفيل ؛ أو حكاية القلب البشري** ( ١٧٧٤ ) . وهذا العنوان الثانوي الاخير ينطبق على جميع هذه الروايات تقريباً ، اذ انها تحكي بطريقة متدفقة عن مصائب ومشاكل الفضلاء وتقصد الى التحريك والتعليم باثارة الشفقة على الضحايا الابرياء . فالحبكات والمواقف في هذه الحكايات الطويلة المكررة غالباً تكون أقل أهمية في حد ذاتها من كونها مناسبة لعرض العواطف بشكل منسرح . والفقرة التالية من **كلاريسا هارلو** خير ما ينقل مذاق هذه الروايات :

يبدو ، عندما قرأت الرسالة ـ حقاً أذن ، إنني مخلوقة ضائعة ! مسكينة يا كلاريسا هارلو ! . انتـزعت أغطية رأسها ، وسألت عن مكـاني : ثم اندفعت داخلة ، وضفيرتاها البراقتان تنسكبان حول عنقها ؛ تجاعيد أكمامها ممزقة ، تتدلى في خصلات حول كفيهـا الثلجيتين ؛ وذراعاهـا مفتوحتـان ؛ وعيناهـا جاحظتان ، كأنما تريـدان قفزاً من المحجـرين . انكفأت غائصة يصّاعد نحو وجهها المرفوع ؛ وإذ احاطت ركبتي بذراعيها قالت ، لڤليس يا عزيز ، لو حدث ـ لو حدث ـ لو حدث ـ ولم تقدر على النطق بكلمة أخرى ، أرخت مسكتها واستلقت على الارض ، لا غارقة في نوبة ولا خارجة منها . . . ورفعتها الى كرسي ؛ وبكلمات عاطفة مضطربة ، قلت لها ، إن جميع مخاوفها لا داعي لها : وعجبت لوجودها ، ثم هدّأت من روعها ، ورجوتها أن تعتمد على إخلاصي وشرفي : وأعدت ما سبق أن أقسمت من أيمان ، وسكبت أخرى جديدة .

وأخيـراً ، وبنشيـج يفـطر الفؤاد ، فهمت ، فهمت يا مستر لڤليس ، بجمل متقطعة تكلّمت ، فهمتُ ،فهمتُ ،بـأني في النهـايـة ،في النهـايـة ـ تحطمت ! تحطمت ، أين رحمتـك ـ أتضرع الى

رحمتك ! ونزولاً على صدرها ، مثل خزامى نصف منقصمة على عنقها ، مثقلة الرأس بما علاها من ندى الصباح ، غار رأسها ، بحسرة اخترقتني حتى الشغاف .

( طبعة ايفريمان ، ج ٣ ،
ص ١٩٢ - ٣ )

وقد يبدو لنا هذا مسرفاً ، بل مضحكاً ، لكنه دون شك كان ذا اغراء شديد بعد القحل الذي يميز الكثير مما كتب في بداية القرن الثامن عشر ، وهو بتعبيره الاكثر حرية عن العواطف كان يشير فعلاً الى الرومانسية .

عندما استدار القلب الحساس الى الداخل ليتأمل في ذاته ، صار يشعر بحزنه بشكل متزايد . وقد تبنى هذا النزوع الحركات الدينية المعاصرة ، مثل ( أصحاب الطريقة ) في انگلترا و ( أصحاب التقوى ) في المانيا ، وكلا الفريقين يعظّم من شأن العاطفة الدينية في ترانيم عبادة متوهجة ، ويؤكد على دور الروح الفردية وعلى الرؤيا الحميمة . ورغم ان مذهب أصحاب الطريقة كان يتسم بجانب أكثر عملية في الحياة مثل الخدمة الاجتماعية ، فانه ، مثل مذهب اصحاب التقوى ، استطاع أن يجعل الناس يدركون ما في الحياة البشرية من سرعة زوال وعبث ، وما في مصير الانسان من

كآبة . وسرعان ما صار هذا الموضوع يتضح في الشعر في أعمال مثل قصيدة گري : **مرثية كتبت في مقبرة ريفية** ( ١٧٤٢ ـ ٥١ ) ، وقصيدة يونگ : **افكار ليل** ( ١٧٤٢ ) ، وقصيـدة هـارفي : **تـأمـلات بين القبـور** ( ١٧٤٨ ) . العنوانات وحدها تفسر لماذا اطلق على هذه القصائد جميعاً ( شعـر الليل والقبـور ) ( ينـظر فـان تيغم ، **شعـر الليـل والقبور** ) . في جميع هذه التفجعات على مصير الانسان ، تسود نبرة عاطفية بدل واقعية مرعبة فجة تميز ( رقصة الهياكل العظميّة ) السائدة في القرون الوسطى . هنا يتراجع الجسدي امام العاطفي ، اذ تثير التأملات الحزينـة صور الخـراب ( المقابر ، الخرائب ، الاديرة العتيقة ) . وفي **مرثية** گري الكثير من عناصر هذا الشعر الكئيب ، موضوعاً وطريقة : المقبرة ، القبور مشيرة الى زوال الحياة ، الغسق عند انتهاء النهار ، الوحـدة ، الوجـوم ، رتابـة وصف المحيط الذي تنكمش فيه جميع التفصيلات ازاء الاثر العام ، تململات الخيال الشعري في بدايته ، العمل خلال صور بارعة وحافلة في آن معاً . رغم ان قصيدة يونگ أقل قيمة من الناحية الفنية ، فان أفكاره الليلية مهمة في هذا المجال ، لأن شيوع الميل الى القصيدة الطويلة الحزينة يشكل تعليقاً ذا مغزى على ذوق عصر الحساسية . هنا يصور يونگ نفسه شيخاً وحيداً ، محروماً من الزوجة ، والابنة والصديق ، يقضي ليالي أرق في تأملات كابية .

لمَ يندبون ضياعهم من ليسوا بضائعين ؟
لم يحوم فكر البؤس حول قبورهم ،
في أسى كافر ؟ هل ثمة ملائكة ؟
أتخبو ، مطمورة في الرماد ، نار السماء ؟
أحياء هم ! يحيون على الارض أي حياة
لا مضاءة ، لا ملحوظة ؛ ومن عين
عطوفة لتنزل رحمة السماء
عليّ ، أنا الأصدق تعدادي بين الأموات .
هي ذي الصحراء ، هي ذي الوحدة :
ما أحفل القبر بالناس ، ما أحفله بالحياة !
هذا قبو كآبة الخليقة ،
وادي الجنازات ، ظلام السّروِ الحزين ؛
أرض الأطياف ، والظلال والخواء !
كل ما في الأرض وهم ، كله ، وما خلفه
جوهر ، وخلاف هذا عقيدة الجنون :
أي ثبات يكون حيث لن يكون تغيير .

( **الليلة ١** ، لندن ، **١٨١٣** ، ص ٧ )

هذا الدفق من المشاعر الحزينة كان يستهوي قدر ما تستهوي الرواية العاطفية . سيل العواطف ، الأماكن الغامضة الظليلة ، التعبيرات الفخمة ، الكآبة الدفينة : هذه جميعاً تتنبأ بوضوح بمقدم الكتابة الرومانسية .

**مراتع جديدة :**

كان الرومانسيون في بحث عن الطبيعي والتلقائي ، ليس في عالم العواطف الداخلي حسب بل في العالم الخارجي كذلك . لذا فقد طوروا اهتماماً شديداً في مجالات هي على أشد النقيض من اصطناع الحياة الحضرية ، وحياة القصور بخاصة ، ألا وهي الطبيعة والمجتمع البدائي ( البسيط ) . ومما يصور هذا الاتجاه هروب ماري ـ انطوانيت الشابة من قصر فيرساي المنيف لتلعب لعبة الراعي والراعية في قريتها المصغرة پتي ترينون .

هذه ( العودة الى الطبيعة ) تضمنت مفهوماً عن الحياة الخارجية جديداً بالمرة . والتغير الأساس يمكن أن يجمل بكلمتين : من نظرة ميكانيكية الى نظرة عضوية . فبالنسبة الى ديكارت واتباعه العقلانيين كان العالم ماكنة ، هندسه الله في البدء ، وغدا يسير حسب مبادىء موضوعة ؛ فالانسان ، بعقله ، كان ملك هذا العالم يروض ذلك الشيء المتوحش ، الطبيعة ، بجعلها تنتظم في أحواض زهر متناظرة ، وأسيجة نبات أنيقة ، ومسالك مستقيمة ، على طريقة الحدائق الفرنسية المنتظمة . وكان طراز منتصف القرن الثامن عشر في الاسلوب الانكليزي البديع في ترتيب حدائق المشاهد الطبيعية معبراً ومؤثراً في هذا التغير في الموقف . وبعد أن كانت الطبيعة محض أداة بيد الانسان ، أعطيت الآن ولأول

مرة وجودا ذاتياً ، وبعد أن كان الشعراء يستعملون عبارات مكرورة غامضة ، أصبحوا فعلا يراقبون ويصفون ما يرون . كان هذا المنبع الاساس لاعمال أمثال تومسن : **الفصول** ( ١٧٣٠ ) ، و هالر : **جبال الآلپ** ( ١٧٢٩ ) ، و سان ـ لامبير : **الفصول** ( ١٧٦٩ ) . وربما كانت مراقبة الطبيعة هذه مما أدى الى ادراك طبيعتها الحركية العضوية ، ذات الحياة دائمة التغيّر ، المتنوعة في مزاجها تنوع حياة الانسان ذاته . ومن هنا لم يبق سوى خطوة الى ذلك الارتباط في الأمزجة بين الانسان والطبيعة مما هو شائع في الشعر الرومانسي . وقد سبق أن حدث هذا في الفترة ما قبل الرومانسية عندما تدخلت الحساسية لتقلب تصوير الطبيعة الموضوعي الى احساس ذاتي بالطبيعة . فصار مزاج الطبيعة يرى أكثر فأكثر في علاقته بعواطف الانسان ، مثلا في الأبيات الأولى من مرثية گري ، في بعض أشعار كوپر و دليل ، وبصورة أخص في شعر گوته الغنائي المبكر : ( ما أروع ما تضيء/ الطبيعة لي ) يهتف في أول **أغنية أيار** ( ١٧٧١ ) ، وهي قصيدة غنائية تحفل بمسرات الحب الفتي والربيع ، في امتزاج كامل بين الشاعر والطبيعة . هذا التداخل بين الانسان والطبيعة شائع في الشعر الرومانسي والنثر ( وكذلك في الرسم ) حيث يكيّف المحيط الطبيعي مع حالة الفرد الذهنية . والمثال الأسبق لهذا المقترب هو ما يدعي في المعتاد ، ( حالة المشهد الطبيعي الذهنية ) كما

نجده في كتاب روسو : **تأملات متجول وحيد** ( ١٧٧٨ ) .

منذ أيام انتهى قطاف العنب ، وتوقف أهل المدينة عن نزهاتهم في الريف ، وصار الفلاحون كذلك يهجرون الحقول حتى تحين أعمال الشتاء . فعادت مرابع الريف ، وهي ما تزال خضراء باسمة ، ولكنها تفقد بعض أوراقها ، وتكاد تكون مهجورة ، توحي بصورة الوحدة واقتراب الشتاء . كان مظهر الريف يوحي بشعور عذب حزين كان لا بد أن يروق لي لقدر ما كان يشبه عمري وقدري . ووجدتني في المنحدر من حياة بريئة يائسة ؛ وكانت روحي ما تزال حية بالشعور ، وذهني ما تزال تزينه بضع زهرات عراها من الحزن ذبول ومن الضجر جفاف . وبين الوحدة والهجران أحسست دبيب البرد في بدايات الصقيع . . .

من الواضح ان مثل هذا المقطع يؤدي الى عتبة الرومانسية .

كان روسّو حاسماً كذلك في تطوير أعراض ( الحياة البسيطة ) وما ارتبط بها من فكرة ( المتوحش النبيل ) ولم يكن ذلك جديداً على الادب تماماً ، فما تزال رواية **روبنسن كروزو** ( ١٧١٩ ) تعد من أشهر الامثلة على قصص

( الجزيرة المهجورة ) . ولكن روسو هو الذي طعّم حكاية المغامرة بمثالية تركت أثرها في الاتجاه المثالي عند الرومانسيين ، وفي مشروع المجتمع الامثل عند كولردج و سذي ، وفي رؤيا العصر الذهبي عند بليك . ففي **القول في أصل عدم المساواة بين البشر** ( ١٧٥٥ ) يرى روسو أن الانحلال ينجم عن الحضارة ، وخصوصاً عن حيازة الملكية ، التي أدت الى عدم المساواة ، ومنها الى الحسد والحرمان . وكان علاجه المقترح مفهوم ( العودة الى الطبيعة ) المشهور ، والى ما دعاه ، الحالة الاشتراكية الاولى ، وهي تنظيم جماعي أولي يقوم على المشاركة . ومن الواضح أن هذا المبدأ الديمقراطي لقي القبول في عصر تحكمه أرستقراطية قوية من مالكي الأرض . وقد أدّى ذلك الى الاعلاء من شأن مجتمع ( البراءة ) في الحالة ( الطبيعية ) للانسان ( البدائي ) رغم ان هذه الاصطلاحات كانت تفسر بشكل غائم . وصار الناس يبحثون عن مثل تلك المجتمعات البدائية وظنوا أنهم واجدوها أما في أقاصي المعمورة أو في الزمن الغابر .

وهكذا ظهر فيض من الاعمال نجم عن اكتشاف الفضائل في ( الطبيعي ) فكانت الحكايات ذات الجو العجيب كما نجد في أعمال برناردان ده سان - پيير مثل : الكوخ الهندي ( ١٧٩٠ ) ، پول وفرجيني ( ١٧٨٨ ) ؛

وكانت رعوية الجزيرة ، التي تشيد بـالجمال الخلقي في الحالة الطبيعية ، وتوضح كيف تأتي المأساة من ملامسة الجشع الموجود في الحضارة الأوروپيـة ؛ وكانت أعمـال شاتوبريان : **آتالا** ( ١٨٠١ ) **ورنيه** ( ١٨٠٥ ) التي تدور حول ( الناتشز ) وهي قبيلة أميركية بدائية نبيلة . وكانت ثمة كتابات تهتم بأعمال الانسـان الطبيعي ، وبفكـرة العدالـة الطبيعية : مثل ما نجد عند گوته : **گوتز فون بيرليشنگن** ( ١٧٧٣ ) وعند شيلر : **اللصوص** ( ١٧٨١ ) وهي مسرحية عن موضوع روبن هود . وكان ثمة اهتمام كبير كذلك بالنطق التلقائي لدى الانسان الطبيعي في الأغاني الشعبية وحكايات الماضي ، مما نشر في مجموعات مثل **مخلّفات** پرسي ( ١٧٦٥ ) **وأصوات الناس** ( ١٧٧٨ ) من تأليف هيردر . وهذا أيضاً هو جوهر انبعـاث الروح الكلتية[١] ، **وأشعار أوشّن**، التي منذ أن نشرها ماكفيرسن في عام ( ١٧٦٢ ) عصفت بـأوروپا قـولاً وفعـلاً في تـرجمـات ، ومحاكاة ، وتطويرات أخرى في الشعر ، والمسرح والأوپرا ، والـرسم وحتى في المـلابس (ينـظر ڤـان تيغم ، **أوشّن والأوشّنية في الادب الأوروپي في القرن الثامن عشر** ) . لقد قدم ماكفيرسن هذه الاضمامة من قصائد النثر مع دراسة مستفيضة كصيغ تترجم عن شاعر كلتيّ قديم ، هـو آخر من تبقى من جيل منقرض ، يتغنى بـانجازاتهم العـاطفية والبطوية . وعندما يوضع أوشن في مصاف شكسپير ( وهو

ما فعله حتى گوته في حداثته ) ندرك الى أي مدى أخذت هذه الاشعار بعين الجد . فقد كانت جذابة لاسباب عدة : كشعر ( طبيعي ) لانسان بدائي وكصورة لمجتمع بدائي ، كتعبير عن حساسية كئيبة ، كاستحضار لمشاهد طبيعة الشمال الفتانة التي يغشّيها ضباب العتمة ، كرؤ يا من أساطير الكلت الوثنية ( أي ضد الكلاسية ) حيث تكون الاسماء وحدها مما يثير الخيال ( كوثولين ، دار ـ ثولا ، كاثمور ، تيمورا ، گوثونا ، فنگال . . . ) ، كسرد درامي لمؤامرات مثيرة مما يذكر بقصص الرومانس القديمة ، وأخيراً ، وليس آخراً بحال ، كأسلوب شعري جديد ، غني بالصور والاستعارات ، عاطفي ، موسيقي ، حماسي ، تلونه عبارات أقوام الشمال الفريدة :

مثلما تسرع الشمس القلّب فوق تلّة لارمون المعشبة ؛ كذلك تمر حكايا القِدم بروحي في الليل ! عندما يأوى المنشدون الى المهاجع ، وتعلق المعازف في بهو سلمى ، عند ذلك يأتي صوت الى أوشن ، فيوقظ منه الروح ! إنه صوت السنين الخوالي ! تنداح أمامي ، بكل ما جرى فيها ! أطبقُ على الحكايا وهي تمر ، فأسكبها غناء . ليس كالجدول المضطرب أنشودة الملك ، بل كارتفاع اللحن من عند لوثا ذات الأوتار . لوثا ذات

الأوتار الكثار ، لا صامتة صخورك الرقراقة ، عندما ترسل مالفينا على المعزف يدين بيضاوين ! يا نور الافكار الظليلة ، التي تحوم حول روحي ، يا بنت توسكار ذي الخوذات ، الا تسمعين النشيد ! فنحن نستعيد ، يا بنت لوثا ، سنيناً من مطاوي البعيد !

( لندن ، ١٧٨٤ ، ج ١ ص ٩٩ )

ومهما كان حكمنا على مستواها الادبي ، مهما كانت شكوكنا حول أصالتها ، فان أشعار أوشن تبقى ذات أهمية تاريخية ، لأنها تكشف عن نوع الشعر الذي انجز وغذّى آمال ما قبل الرومانسية . والى جانب ذلك ، يبدو أنها تؤكد النظرة الجديدة القائلة ان الشعر خلق تلقائي من لدن موهبة طبيعية .

**جماليات جديدة :**

منذ انحلال نظام الكلاسية المحدثة القديم بدأت بالظهور تدريجاً نظرية جديدة في الشعر . فبين مناداة درايدن و ليسنگ لتقدير أنواع الجمال ، و ( واقعية ) ديديرو وحماس ليسنگ لشكسپير بوصفه نبوغاً أصيلاً ، نجد بدايات جديدة مهمة . فالكلمات الأساسية مثل ( نبوغ )

( أصالة ) ( خلق ) ، اضافة الى ( تلقائي ) و ( طبيعي ) كانت في الواقع شائعة في فترة ما قبل الرومانسية ، كما أوضح لـوگـان پيـرسـول سمث في تحليله ( أربـع كلمـات رومانسية ) ، حيث يذكر سلسلة من الدراسات النقدية نشرت بين ١٧٥١ ـ ١٧٧٤ بأقلام كتّاب مثل جـوزف وتومـاس وارتن ، رچارد هرد ، وليم دَف ، إدموند بـرك ، وليم شارپ ، حول موضوعات مثل نبوغ پوپ ، الاصالة في الكتّاب ، النبوغ الاصيل ، نبوغ شكسبير . . . بين هذه الابحاث الخاملة ( الصحارى المتربـة والبحار الميتـة في الادب ، حسب تعبير سمث ثمة واحدة ذات أهمية دائمة ، يونَگ : **أقوال في التأليف الاصيل** ( ١٧٥٩ ) . وهذا لا يعني أن أفكار يونَگ : كانت جديدة في جوهرها ؛ فقد جرت محاولات عدة لتبين مدى ما أخذ عن أسلافه . ولكن **الأقوال** تبقى ذات أهمية لأنها تلخّص وتبلور خطوط الفكر الجديد ، فتضعها في صيغة أكثر اقناعاً وحيوية من ذي قبل . يضع يونَگ خطوطـاً واضحة بين المحـاكاة والاصـالة ، المعـرفـة والنبـوغ ، القـواعـد والخلق الحـر ، الأقـدمين والمحدثين :

فيمكن القول إن الأصيل ذو طبيعة خُضَرية ، فهو يرتفع تلقائياً من جذور النبوغ الحي ، وهو ينمو ، ولا يصنع ؛ والتقليدات غـالبـاً نـوع من الصناعـة

يخرجها أولئك الآليون ، بالصنعة والجهد .' من مواد موجودة سلفاً ليست مما يعود لهم .

( نيويورك ، ١٩١٧ ، ص ٤٥ )

هنا يستعمل يونگ حتى صورة النمو العضوي التي أصبحت فيما بعد أثيرة عند گوته و كولردج . فمن خلال مناداته بمقترب مغامر ، واصراره على صفة الالهام الإلهي في النبوغ ، وتوكيده على الاصالة والتلقائية ، كما في تعبيراته المتألقة ، كان يونگ يبشر بالنظرية الشعرية الرومانسية . **والاقوال** ليست تعديلاً آخر على قانون الكلاسية المحدثة ، على طريقة الاستنارة ؛ بل هي إبدال القديم بمجموعة جديدة من الأفكار ، هي في كثير من الوجوه نقيض له .

كان ما صاحب **الاقوال** من صدى مباشر في انگلترا أقل مما حدث خارجها ، وبخاصة في المانيا ، حيث نشرت الترجمة الاولى عام ١٧٦٠ فحظيت باهتمام فوري واسع . وبدا ان المنهاج الجمالي الذي قدمه يونگ قد فصّل على قياس حركة ( الصخب والاندفاع ) ، التي شاعت في بدايات ١٧٧٠ . فهؤلاء الكتاب الشباب - گوته ( ١٧٤٩ - ١٨٣٢ ) ، شيلر ( ١٧٥٩ - ١٨٠٥ ) ، هردر ( ١٧٤٤ - ١٨٠٣ ) ، كلينگر ( ١٧٥٢ - ١٨٣١ ) ، لنتز ( ١٧٥١ - ٩٢ ) وبرگر ( ١٧٤٨ - ٩٧ ) - كانوا في ثورة ضد أي مذهب منظم ، أدبي ، اجتماعي ، سياسي أو ديني . ففي اندفاعهم

العارم للتخلص من قيود الماضي رفضوا جميع مظاهر الوضع الراهن ) . وكل ما كان يهم في الحياة كما في الفن هو النبوغ الاصيل الخلاق لدى الفرد الذي يجب ان يكون حراً للتعبير عن خبرته الشخصية تلقائياً . ولا غرابة إذن أن الصخب والاندفاع ) ، قد عرفت بتسمية بديلة هي ( عصر لنبوغ ) .

ومرة أخرى في انتشار الجماليات الجديدة ، كما في لرواية الُعاطفية ، والتعبير عن الكآبة ، واكتشاف الشعر البدائي ، جاء الدافع الحيوي خلال الفترة قبل الرومانسية في انكلترا ، رغم ان الكثير من هذه التجديدات كان لها تأثير اعظم وأسرع عبر القنال الانكليزي عنه في بلد المنشأ . فالعرف الانكليزي المتحرر الذي يعطي المرء حرية عرض آرائه مهما كان مصدرها كان دائماً يؤدي الى ثروة من الافكار الجديدة . ومن ناحية أخرى ، خلقت هذه الحرية ، اضافة الى تراث أدبي طيب ، حاجة أقل للاصلاح الجذري عما كانت عليه الحال في المانيا ، حيث كان الناس في جوع لبداية جديدة بعد فترة طويلة من العقم النسبي . فالعنف الذي يميز ( الصخب والاندفاع ) ، مع تطرف الرومانسية الألمانية يعكسان الرغبة في ( اللحاق ) بالآخرين ، بل التفوق عليهم . وفي فرنسا لم يكن سوى القليل من هذين الاتجاهين : هنا الاعتزاز العظيم بالكتّاب الكلاسيين من أهل

البلد والاخلاص لهم ، كان يمتزج برغبة متزايدة في شيء جديد ، وتشوّف لأفكار ( أجنبية ) . وبهذه الطريقة يفسر التاريخ السابق على الحركة الرومانسية معنى الرومانسية بشكل عام كما يحدد شخصية الجماعات الرومانسية كلا على انفراد .

# ٣

# الرومانسيّون وأعمالهم

عندما اتخذت الحركة الرومانسية مظهرها بتشكيل جماعة حول الأخوين شليگل في المانيا، في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، وعندما نشر وردزورث كولردج **قصائد غنائية** عام ١٧٩٨، كان الكثير من المواقف ولافكار والاساليب المرتبطة بالفن الرومانسي قد ظهر، في الاقل في شكل جنيني. لقد كانت حركة إعادة نظر أساسية تدور على امتداد القرن الثامن عشر، كما سبق القول. وبهذا المعنى كانت الحركة الرومانسية نتيجة وذروة لعملية طويلة من التطور. لكن تطورها البطيء لا يلغي، ولا حتى يناقض، المفهوم الشائع عن مجيء الرومانيسية كثورة، رغم ما يبدو على هذا القول من تضاد، لأنه كان يعني قلبا في نظريات الخلق، في مقاييس الجمال، في المثل وفي انماط التعبير. هذه التغيرات الجذرية مما تضمنته الطفرة الرومانسية ما كان لها أن تأتي الا نتيجة عملية نضج طويل.

كانت الحركة الرومانسية استمرارا لما قبل الرومانسية ، ولكنها كانت أكثر من ذلك في نقطة جوهرية : موقفها من الخيال . يقول سر موريس باورا في الجملة الاولى من مقالاته المجموعة بعنوان **الخيال الرومانسي** :

> لو شئنا فصل ميزة واحدة تفرق الرومانسيين الانگليز عن شعراء القرن الثامن عشر ، فان ذلك يوجد في الاهمية التي أسبغوها على الخيال وفي النظرة الخاصة التي كانوا ينظرون بها اليه .

إن التغير من مفهوم القرن الثامن عشر للخيال على أنه محاكاة الى مفهومه التعبيري في القرن التاسع عشر ( والعشرين ) نجد له تحليلا بارعا في كتاب م . هـ . أبرامز : **المرآة والمصباح** . خلال عصر الاستنارة كان ثمة ادراك وليد لقوى الخيال السحرية ، ولكن ما قبل الرومانسيين كانوا يميلون الى توكيد الصفة الطبيعية والتلقائية والبدائية . ولكن الخيال لم يصل الى المقدمة سوى في عهد الرومانسيين . وقد لعبت الفلسفة الذاتية عند فخته دورا في ذلك من خلال القول بأنه حتى وجود العالم وشكله يعتمد كليا على نظرة الخيال الفردي . إن المنضدة أو الشجرة موجودة بسبب و مثل ما نراها ؛ أو كما قال بليك عندما سئل « عندما تشرق الشمس ، الا ترى قرصا مستديرا من النار يشبه الجنيه الذهب ؟ » كلا ، كلا . إنما أرى جماعة لا

تحصى من جنود السماء تهلل ، « قدّوس ، قدّوس ، قدّوس هو الرّب الإله القادر . » ( **رؤيا الدينونة في شعر ونثر** ، تحرير ج . كينز ، لندن ، ١٩٤٦ ، ص ٥٦١ ) . ثم يضيف بليك معلقا ( أنا لا أسائل عيني الجسدية أو الخاملة أكثر مما أريد ان أسائل النافذة عن المنظر . فأنا أنظر من خلالها وليس بوساطتها . ) والذي ينظر بوساطته بليك والرومانسيون هو عين الخيال ، الذي يتيح لهم النفاذ الى ما وراء الحقيقة السطحية في اتجاه المثال الجوهري . لقد كانوا شديدي الادراك بالهوة بين عالم الظواهر المفهوم العابر ، وبين عالم أزلي مطلق ، تسكنه الحقيقة المثلى ، والطيب والجمال ، ويستطيع الانسان إدراكه عن طريق الخيال . فعندما قال كولردج في **قصيدة الاكتئاب** :

آه ، من الروح ذاتها يجب أن ينطلق
ضوء ، ألق ، غمام جميل منير

كان يشير الى ما دعاه في مقطع لاحق :

روحي الخلاقة ذات الخيال

القوة التي تبعث المعنى في ( ذلك العالم البارد البليد ) . وهكذا فان قوة الخيال تشكل واحدا من الموضوعات المركزية في **سيرة أدبية** ، وعند شيلي في **دفاع عن الشعر** ، حيث يوصف الشعر على أنه ( التعبير عن الخيال ) ( **الاعمال الكاملة** ، تحرير ر . إنكين ودبليو .

بيـــك ، لنـدن ، ١٩٦٥ ، ج ٧ ، ص ١٠٩ ) كـذلـك وردزورث يتحدث عن الشعر على أنه ( من أعمال الخيال والعاطفة ) ( **الاعمال الشعرية** ، تحرير ي . ده سيلنكور ، اكسفورد ، ١٩٤٤ ، ج ٢ ، ص ٤٠٩ ) وقد كتب كيتس عن نفسه في رسالة الى أخيه جورج بتاريخ ١٨ أيلول ١٨١٩ يقول ( أنا أصف ما أتخيل ) وهي عبارة قد تكون وسيلة الفن الرومانسي الصحيح جميعا ، الذي تكون أسمى غاياته أن يصف العالم بطريقة يغدو فيها الـلامحدود في المحدود والمثالي في الواقعي متكشفا بجميع جماله .

هذا المفهوم عن الخيال الخلاق يكاد يكون معيارا للرومانسية موثوقا أكثر من أي عامل غيره . لئن كان بايرن لم يقر بذلك فقد كان له من الوشائج مع شعراء القرن الثامن عشر قدر مـاله ( ان لم يكن أكثـر ) مع كـولردج ، شيلي ، بليك ، كيتس ، وردزورث . ثم إن عددا ممن أطلق عليهم اسم الرومانسيين الفرنسيين لم يدركوا الدور الاساس للخيال ، فهم أشبه بمهاجمي العقائد من أمثال جماعة ( الصخب والاندفاع ) السابقة على الرومانسية ، لان التطورات في فرنسا قد تأخرت بقيام الثورة وعناد أصحاب الكلاسية المحـدثة ممـا جعل ارتفـاع الخيال الى منـزلة ( المليكة بين القدرات جميعا ) يتأخّر الاعتراف الكامل به حتى مجيء بودلير والرمزيين في أواسط القرن التاسع

عشر . ولكن الرومانسيين الالمان يشاركون الانكليز في معتقداتهم ، وهم غالبا ما يرون جنود السماء التي رآها بليك ( أو مشاهد أكثر غرابة ) عند النظر الى الشمس .

وهكذا يتضح وجود اشتباكات معينة من التشابه والاختلاف عند الرومانسيين الاوربيين . والخوض في هذا الموضوع يخرج عن حدود هذه الدراسة ؛ ومن جهة أخرى يكون تجنبه الكامل سببا في التبسيط حد التشويه . لذا قد يكون من المفيد في هذه المرحلة اعطاء وصف موجز للجماعات الرومانسية المختلفة في تسلسل زمني . لأن المرء يكون عرضة لدى البحث في الرومانسيين أن ينسى كم من الاجزاء الفردية اشتملت عليها الحركة ، ومدى اتساع الفترة الزمنية التي امتدت اليها .

## المجموعات المتلاحقة :

### الرومانسيون الالمان :

ينقسم الرومانسيون الالمان الى جيلين متميزين هما ، ( الرومانسيون المبكرون ) و ( الرومانسيون المتأخرون ) الذين يدعون أحيانا ( الرومانسيون الشباب ) . والجيل الاول يشكل أول جماعة رومانسية أوروبية ، يبدأ تاريخها من ١٧٩٧ حتى السنوات الاولى من القرن التاسع عشر . وكان مركزها لمدة قصيرة مدينة برلين ، ثم مدينة يينا الجامعية

الصغيرة ، حيث اتخذت اسمها البديل ، ( رومانسية يينا ) .
ويبدأ الطور الثاني في حدود ١٨١٠ ـ ٢٠ تحت اسم ( رومانسية هايدلبرگ ) رغم أن القليل من أعضائها كانوا يجتمعون في مدينة هايدلبرگ ، بينما كان الآخرون في ميونخ وڤيينا . وبالرغم من وجود بعض الاستمرارية في الشخصيات والافكار ، يختلف الجيلان في وجوه عدة في الاهتمامات والخصائص . وهكذا حتى في حدود الكيان الوطنيْ الواحد ، يكون من الصعب اطلاق الاحكام العامة على ( الرومانسيين ) .

كانت فئة ( الرومانسيين الاوائل ) شديدة الشعور بتماسكها بوصفها جماعة ، بؤرتها الاخوان شليكل ، فريدريك ( ١٧٥٩ ـ ١٨٠٥ ) ، متبكر لكنه ذو شطط ، و آوگست ڤيلهيلم ( ١٧٦٧ ـ ١٨٤٥ ) ، صاحب ذهن اكثر انتظاما مكّنه من نقل أفكار أخيه والقيام بدور ( المفسّر ) لنظرية الرومانسية الالمانية في محاضراته عن الفنون الدرامية والفنون الجميلة ، التي ترجمت الى الانكليزية والفرنسية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر . وكانت ( روح الجماعة ) لدى الرومانسيين الاوائل لا تتعارض مع الفردية الرومانسية لانها تنبع جزئيا من اعتقاد بأهمية الفرد الذي يمكن الوصول اليه عن طريق الصداقة ، وعن طريق تلك الفعاليات الجماعية العجيبة التي تقوم على الجزء السابق من

الكلمة الاغريقيـة ( مع ) الـذي يفيد صفـة ( الكون مـع الأخرين ) مثل : ( الوجود الجماعي ) ( التفلسف الجماعي ) ( الحماس الجماعي ) ( الشعر الجماعي ) . . . الخ . أما في الواقع فقد كان ذلك يعني حملات اصطياد الضفادع في الفجر ، التي كان يقوم بها الرومانسيون الاوائل ليجهزوا مواد التجارب للعلماء من بين الاعضاء ! فقد كانوا في الواقع شموليين في اهتمامـاتهم التي كانت تتـراوح بين الفلسفة والشعر والدين والسياسة والعلوم الطبيعية . لذلك قد شملت الجماعة الى جانب الشعراء ڤاكنرودر (١٧٧٣ ـ ٩٨ ) ، تيك (١٧٧٣ ـ ١٨٥٣ ) ، و نوڤاليس ( وهو الاسم المستعار الذي اتخذه هاردنبرگ ، ١٧٧٢ ـ ١٨٠١ ) المفكر الديني شلايرماخر ، والفيلسوفين الطبيعيين شيلنْك و بآدر والفيزياوي ريتر . ولم تكن هذه الصفة الشمولية محض تعبير عن الهوس الالماني التقليدي بالثقافة ؛ فقد كانت نابعة من النظر الى الرومانسية بوصفها اعادة تقويم وجودية شاملة كان مقدرا لها ان تشع من الشعر لكي تقلب ( أو تُشَعِّر ، كما يقولون ) العالم أجمع .

قدمت هذه المعتقدات في القدر الكبير من الكتابات النظرية التي كانت السبب الرئيس في شهرة الرومـانسيين الاوائل . وباستثناء نوڤاليس و ڤاكنرودر ، اللذين توفيا في شبابهما ، و تيك الذي كان خارج الجماعة نوعا ،

كان الرومانسيون الاوائل أبرع في تناول الافكار من كونهم شعراء مبدعين . فميلهم الى تجـريدات ما وراء الطبيعية يجد خير تمثيل له عند شلايرماخر في : **نحو نظرية في السلوك الاجتماعي** ، وهي محاولة لوضع الصداقة في قالب نظام . والكثير من آرائهم صيغ في مقطّعات حكِميّة ظهرت في مجلتهم آثينايوم . وقد بدأ إعادة تقويم الوجود البشري من موقف الذاتية المفرطة الذي نادى به فختة . فبما أن العالم يقوم على ادراكنا ، بوسعنا اعادة تشكيله في مثالية سحرية دائمة التقدم . والوسيلة لبلوغ هده الصيغة الشعرية هو الخيال الخلاق ، وبخاصة ذلك الذي يمتلكه الفنان ، الذي لهذا السبب يشغل منزلة سامية في هذا النظام . فالعمل الفني يقوم بدور الوسيط لأنه يصور ، في تقريب رمزي ، رؤ يا الفنان عن العالم المتسامي الذي يوصله اليه خياله . ومن الواضح ان التلخيص العابر لا يمكنه أن يعطي هذه النظرية الجمالية الدقيقة ما تستحق ، لانها تقوم بشكل كبير على البداهة وتصطبغ بشكل عنيف بصوفية شبه دينية . وبغض النظر عن الافكار ، نجد كلمات ( مثل ، شعر ، طبيعة ، تشوّق ، . . . الخ ) غالبا ما تستعمـل بشكل نـادر يزيـد في صعوبـات التفسير . مثال ذلـك التعريف الـذي وضعه فـريدريـك شليگل عن الشعر الرومانسي في القطعة ١١٦ من مجلة آثينايوم ، وهو يغني عن أي تعليق آخر :

الشعر الرومانسي شعر عالمي تقدمي . وقد قدر له أكثر من محض توحيد أنماط الشعر المختلفة وربط الشعر بالفلسفة والبلاغة . وعليه أن يمزج ويصهر الشعر والنثر ، النبوغ والنقد ، الشعر الفني والشعر الطبيعي ، أن يجعل الشعر حياً واجتماعياً ، والعيش والمجتمع شعريا ، أن يضفي الشعر على الفهم ، أن يملأ ويشبع أشكال الفن بمواد قيمة من كل نوع ، يبعث فيها الروح دفق من الفكاهة . وهو يشمل كل ما هو شعري من أضخم أنظمة الفن تعقيداً نزولا الى الحسرة ، الى القبلة التي تنفثها أغنية ساذجة من طفل يصنع شعره الخاص . بمقدور الشعر الرومانسي أن يتماثل مع ما يجري تصويره بحيث يحمل المرء على الاعتقاد بأن هدفه الأوحد أن يصف الأفراد الشعريين من كل صنف ؛ ومع ذلك يوجد حتى الآن صنف مخصص تماماً للتعبير عن روحية المؤلف : وقد أدى ذلك ببعض الفنانين ، الذين قصدوا محض كتابة رواية ، أنهم قاموا بما يشبه تصوير أنفسهم . بوسع الشعر الرومانسي وحده ، مثل الملحمة ، أن يكون مرآة العالم أجمع ، صورة العصر . وفي الوقت ذاته ، إذ يكون حلواً من أية مصلحة حقيقية أو مثالية ، يستطيع الانسياب على أجنحة الانعكاس الشعري بين

المصوَّر والمصوِّر ، مستمراً في تقوية هذا الانعكاس ومضاعفته كما يحدث في سلسلة لا تنتهي من المرايا . وهو يمتلك إمكانية أعلى تطوّرٍ متعدد المستويات ، ليس من خلال التوسع الخارجي حسب ، بل من خلال التغلغل الداخلي كذلك ، لأن كل شيء قدّر له أن يكون كياناً كاملاً تنتظم أجزاؤه جميعاً بشكل موحد ، وهكذا يتفتح المشهد من كلاسية غير محدودة دائمة النمو . في مجال الفنون يكون الشعر الرومانسي بمنزلة الفهم من الفلسفة ، ومنزلة الصفة الاجتماعية والصداقة والحب من الحياة . أنماط الشعر الأخرى مكتملة ويمكن الآن تحليلها بدقة . الشعر الرومانسي ما يزال في عملية خلق ، وهذا في الواقع جوهره ذاته ، كونه في تطور أبدي ، لا يكتمل أبداً . ولا يمكن ان يستنفد بأية نظرية ، ولا شيء غير النقد التنبؤي يجرؤ على تحديد مثاله . هو وحده اللامحدود ، مثلما هو وحده الطليق تماما ، متخذاً قانونه الأول أن هوى الشاعر لا يحتمل أي قانون . الشعر الرومانسي هو الصنف الوحيد من الشعر الذي هو أكثر من محض صنف ، وهو في الواقع فن الشعر ذاته في حد ذاته : لأنه ، بمعنى من المعاني ، يكون الشعر جميعاً أو يجب أن يكون رومانسياً .

بعد المثالية المتطرفة عند الرومانسيين الأوائل ، قام جيل الشباب ، من دون أن يرفض رسمياً منهاج سابقيهم ، بالتحول بهدوء الى اهتمامات أكثر عملية ، فكانوا في الواقع أكثر إبداعاً بكثير . فالأعمال الشهيرة في الرومانسية الألمانية ـ مثل القصائد الغنائية والحكايات عند آرنيم (١٧٨١ ـ ١٨٣١ ) ، برينتانو (١٧٧٨ ـ ١٨٤٢ ) ، كاميسو (١٧٨١ ـ ١٨٣٨ ) ، آيشندروف (١٧٨٨ ـ ١٨٥٧ ) فوكيه (١٧٧٧ ـ ١٨٤٣ ) ، هاينه (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦ ) ، هوفمان (١٧٧٦ ـ ١٨٢٢ ) ، موريكه (١٨٠٤ ـ ٧٥ ) ، روكيرت (١٧٨٨ ـ ١٨٦٦ (أولاند (١٧٨٧ ـ ١٨٦٢ ) ـ جميعها من انتاج الرومانسيين المتأخرين الذين استأنفوا وطوروا اهتمامات ما قبل الرومانسيين : سحر الماضي ، عشق الطبيعي والبسيط ، وبالتعبير الشعري الموسيقية والتلقائية . ولا يعني هذا أنهم كانوا مقلِّدين ، لأنهم أضافوا الى هذا التراث استغوار ما هو خارق للطبيعة (وبخاصة في حكايات هوفمان ) مع ميل قومي شديد أدى الى أبحاث علمية في تاريخ اللغة الالمانية (الأخوين گريم ) كما أدى الى مجموعات عديدة من الأغاني والحكايات الشعبية الألمانية . وقد قدم هذا مثالا أمام كتابات الرومانسيين المتأخرين الذين كان هدفهم فيها استعادة البساطة التي تميز التعبيرات الشعبية في فن يبدو عليه انعدام الصنعة .

**الرومانسيون الأنگليز :**

لا يمكن تصنيف الرومانسيين الانگليز على شاكلة الألمان أو حتى الفرنسيين رغم جهود بعض النقاد الأوائل . في كتاب **عصر وردزوورث** يقترح هيرفورد التقسيم : جماعة وردزورث بين ١٧٩٨ - ١٨٠٦ ، ومركزها منطقة ستووي و گراسمير ، وتضم كولردج ، كراب و (كلير ، بارزة في تأكيدها على التناغم بين الانسان والطبيعة ، ثم تأتي جماعة سكوت بين ١٨٠٥ - ١٠ ، تضم كامبيل ، مور وسذي ، وتؤكد على الصفة القروسطية ومناطق الحدود ، موغلة في التقاليد ، واجدة تعبيرها الرئيس في الشعر القصصي ؛ وأخيرا جماعة شيلي بين ١٨١٨ - ٢٢ ، وتضم العالميين الذين يحسون بالعائدية حتى في ايطاليا واليونان ، مثل بايرن و كيتس المتحمسين في توكيد الحرية والجمال . مثل هذا التصنيف المحدد لا يمكن ان ينير الكثير ، لأنه يفترض صحة المسائل اكثر مما يقدم من إجابات :اهل ثمة وشائج فعلية بين بايرن وكيتس و كولردج و كلير ؟ الا يعد سكوت واقعيا قدر ما هو رومانسي ؟ وأين يقع بليك في هذا النظام ؟ فبدل اضاعة الجهد في عمل أكاديمي عقيم يحاول (تصنيف ) الشعراء ، يكون من الأحكم - والأصح - الاعتراف منذ البدء أن (في أنگلترا ، خلافا لما في أوربا ، لم تكن ثمة حركة «رومانسية » إذا ما حددنا معنى مثل هذا الاصطلاح

بمنهاج واعٍ واعتبرنا الاسم بالذات حاسماً ) (رينه ويليك ، **تاريخ النقد الحديث** ، ج ٢ ، ١١٠ ) . ولا يعني هذا الكلام انتقاداً بحال ، بل على العكس ، يكون العوز الى التماسك مصدر قوة الرومانسية الانگليزية بالذات . لأن صفتها البارزة هي فرديتها ، ومن هنا ينشأ تنوعها ، قوتها ، ونضارتها .

وللاجابة عن السؤال : كيف تختلف الرومانسية الانگليزية عما يقابلها في أوربا ، يمكن تقديم أسباب مؤقتة عدة . ورغم أن الحديث عن الخصائص القومية قد لا يلقى حسن قبول ، يبدو أن ثمة ميلا واضحاً نحو الاستقلال في التكوين الانگليزي أدى الى اللاإمّعية . فالجماعات الفرنسية مثل ، پلياد ، / مجموعة نجوم الثريا / و سيناكل /المطعم ، وبخاصة غرفة (العشاء الأخير) / والجماعات الألمانية مثل رابطة گوتنگر الشعرية و الرومانسيين المبكرين ليس لها في الواقع ما يقابلها في الأدب الانگليزي كجهود جماعية . والأخص من ذلك ، وربما كان الأهم ، أن الرومانسيين الانگليز لم يضطروا الى التجمع بفعل حملة مشتركة ، مثل صراع الفرنسيين ضد الكلاسية المحدثة ، وطموح الألمان الى تطوير أدب قومي عظيم . فالرومانسية الانگليزية ، على النقيض من ذلك ، تطورت متدرجة هادئة من الأفكار الجديدة التي كانت تتغلغل بهدوء في أواخر القرن الثامن عشر . وبدلاً من الزخم المندفع الذي وحد الرومانسيين الفرنسيين ، كان لدى الانگليز ( حس

بالعائدية الى تراث قومي ورغبة في استعادته ) (ن . فراي **الشعراء الرومانسيون الانكليز** ، ص ٧٥ ) . فلم يكن ثمة انفصام فعلي في الاستمرارية ، ولا حس عنيف بالثورة ؛ ففي شعر بايرن و كلير بقي الكثير من العناصر السابقة ، بنما تقدم روايات سكوت ، بيكوك و جين أوستن ليلاً على نشاط تيار الواقعية في بواكير القرن التاسع عشر .

كانت الرومانسية في انكلترا ، إذن ، لا شكلية ومتساهلة (خلطاً حدسياً دافئاً ) كما قال هـ.ن . فيرچايلد في عرضه الممتاز ، رغم اقتضابه ، الذي نشر في استطلاع **منشورات رابطة اللغات الحديثة** (ج ٤ ، ١٩٤٠ ، ص ٢٤ ) . ويقصد بذلك أن الرومانسيين الانكليز كانوا عمليين أكثر منهم نمطيين في فلسفتهم ، وأنهم لم يتخذوا مجلات ولا مناهج ولا نظريات مما طفحت به أوربا ـ غالباً على حساب الكتابة الابداعية ، كما حدث بين الرومانسيين الأوائل في ألمانيا . ومن الجدير بالملاحظة أن كيتس نشر تعليقاته الجمالية في رسائله ، وأن بيانات الرومانسية الانكليزية ، كما فعل وردزورث في **مقدمة قصائد غنائية** ، و كولردج في **سيرة أدبية** ، و شيلي في **دفاع عن الشعر** ، قد كتبت بعد الشعر الذي تشير اليه . هذه الأعمال الثلاثة وحدها دليل على الاتساع والتنوع في الرومانسية الانكليزية ؛ فهي تشترك في نظرة سامية الى الشعر ، وتأكيد على قوى الخيال ، واهتمام بلغة الشعر ، وبالعلاقة بين الواقعي والمثالي ، ولكن كل

عمل من الثلاثة تعبير عن مقترب فردي . وهكذا تضم الرومانسية الانكليزية واقعية وردزورث في التصاقه بالطبيعة ، الى جانب مثالية شيلي في رؤاه عن فلسفة السموّ . وبسبب من حريتها بالذات ، استطاعت الرومانسية الانكليزية ان تنتج عدداً كبيراً من الافكار النقدية المثيرة ، الى جانب ثروة من الشعر الجميل .

**الرومانسيون الفرنسيون :**

الرومانسيون الفرنسيون هم الأخيرون في التسلسل الزمني ؛ ففي عام ١٨٢٠ نشر لامارتين أول مجموعة شعرية في اتجاه الجديد بعنوان : **تأملات شعرية** ، لكن المسرح لم تصله الحركة الا مع مسرحية هوگو : **هرناني** ، عام ١٨٣٠ . وهذا التأخر مرجعه الى عاملين كانا معا حاسمين في إعطاء شكل الرومانسية الفرنسية : الأول سبقت الاشارة اليه ، وهو رسوخ تقليد الكلاسية المحدثة ؛ والثاني هو تدخل الأحداث السياسية ، وبخاصة ثورة ١٧٨٩ . لا يوجد مكان ارتبطت به الحركة الرومانسية بالصراع السياسي (والديني ) كما كان الحال في فرنسا . من الصعب أن نحدد ، بأية درجة من الدقة ، نتائج الثورة ، لأن بالامكان تقديم مناقشات في غاية الاقناع لمساندة فرضيات شتى . فمثلا ، من المقبول تماما القول بأن الملكية المطلقة القديمة ساندت السلطوية في الأدب كما في الحكم بحيث أدى

سقوطها الى الاطاحة بالكلاسية المحدثة كذلك ، وفي الواقع كان أحد شعارات ذلك الزمان (من أجل مجتمع جديد ، أدب جديد ) . لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة : ففي جو الخوف الذي ساد إبان (حكم الرعب ) لم يكن من السهل مناقشة الأفكار الجديدة التي قد تؤدي بالمرء الى حتفه ـ وهذا سبب تلك الهوة الغريبة التي اتخذت شكل صمت مطبق بين ١٧٩٠ ـ ١٨٢٠ . وكان تنصيب ناپوليون امبراطوراً خطوة أخرى الى الوراء لأنه أعاد الحياة الى المثل القديمة في الحفاظ على النظام من خلال اعجابه بالفضائل العسكرية . ومما زاد في التعقيد الوطنية المضللة التي أدت بناپوليون والفرنسيين الى اعتبار النظام القديم في الأدب بمقام الجوهرة في تراثهم الوطني ، والرمز على تفوقهم الثقافي في أوربا . وقد نجم عن ذلك أن جميع المستوردات الاجنبية ـ وتجديدات ما قبل الرومانسية التي جاءت غالبا من انگلترا وألمانيا ـ صار ينظر اليها في ارتياب كخطر يتهدد مجد فرنسا . ولهذا السبب اضطرت مدام ده ستيل الى نشر كتابها **عن ألمانيا** ، ١٨١٠ في انگلترا ، بينما أضاف كونستان مقدمة حذرة الى ترجمته لكتاب شيلر **ڤالنشتاين** رغم أنها ظهرت في جنيف .

لم تؤد هذه المشكلات المحيطة الى تأخر قدوم الرومانسية في فرنسا حسب ، بل أنها تفسر كذلك الصراع

العنيف الذي صاحبها يوم ظهورها . لقد سجلت هذه المعركة خطوة فخطوة ، بل يوما بيوم في كتاب ر . بري : **تاريخ الرومانسية** ، مما لا يترك حاجة للخوض في التفصيلات هنا . كان الصراع في جوهره بين فئة عنيدة ، وطنية تقليدية ، غالبا ملكية في السياسة وكاثوليكية في الدين ، وبين فئة تقدمية ، عالمية النظرة ، تميل الى التحرر في جميع جوانب نظرتها . ولا يعني هذا أن التقسيم كان واضح المعالم في ذلك الحين ، فمثلا في حدود ١٨٢٢ ، كان ثمة رومانسيون ملكيون ومتحررون رومانسيون ـ الى جانب الملكيين الكلاسيين والمتحررين الكلاسيين ! وكانت الجماعات في (مجالس الأدب ) تتغير بسرعة تغير المجلات (**الأديب المحافظ** ، **عطارد القرن التاسع عشر** ، **مناقشات** ، **الشعر الفرنسي** ، **العالم** ) . ولكن عندما حل السلام بين فئات الرومانسيين المتحاربة ، عندما اجتمع اليسار واليمين على تأييد جماعة هوگو : **سيناكل** ، ١٨٢٧ ، وقتها فقط أمكن تحقيق الانتصار .

وفي عام ١٨٢٨ جاء دافع آخر عندما نشر سان ـ بوف : **عرض تاريخي نقدي للشعر والمسرح في فرنسا في القرن السادس عشر** عقد فيه مقارنات بين ممارسات جماعة (پلياد ) وممارسات جماعة (سيناكل ) فقدّم للرومانسيين الفرنسيين بذلك نموذجا محترماً من تراثهم الوطني .

حـددت المصـاعب التي كـان على الـرومـانسيين الفرنسيين مواجهتها أفكارهم الى مدى بعيد . ففي هجومهم الشامل يذكّرون بجماعة (الصخب والانـدفاع ) الألمـانية ، فمثلهما الأدبية تتشابه ، لأن الجمـاعتين في الأساس من حركات الاحتجاج . فعلى النقيض من مقولـة باسكـال القديمة إن ( الذات مكروهة ) راح الرومانسيون الفرنسيون يؤكدون دور الشعور قـدر ما يمكن التعبيـر عنه بتلقـائية وحماس . وفي تمردهم على التقاليد القديمة المصطنعة ، راحوا يكررون المطالبة بالحقيقة والطبيعية في البناء الدرامي والكلام . وحتى دفاع هوگو عن الغريب المفزع يفهم على أنه قلب لما سبق من عشق عارم للجمال المتناغم . لكن بـالرغم من طـاقتهم المستثـارة ، لم يكن الـرومـانسيـون الفرنسيون مجـددين على الدرجـة من الاقدام التي كـانوا يتصورون . فقد كان تحديقهم الى الوراء في الغالب ، الى ذلك النوع من الكتابة الذي تحركوا ضده . واذا أمكن استثناء ڤيني ، جاز القول أنهم لم يكن لديهم سوى القليل من التقدير الأصيل للخيال الخلاق ، بحيث عادت اصلاحاتهم لا تتجاوز التحرير الشكلي للشعر والدرامه . وربما كان هذا ما قصده بودلير بقوله إن الرومانسيين الفرنسيين كانوا يبحثون عن الخلاص في عناصر خارجية دون العالم الداخلي . وقد ترك الأمر له في فرنسا ليدرك المغزى التام لعالم الخيال الداخلي .

## الأعمال :

لا توجد سوى فترات قليلة في التاريخ الادبي أنتجت من الاعمال العظيمة ما أنتجته الحركة الرومانسية ، في مثل تلك الحقبة القصيرة من الزمن . وليس غرض هذه الدراسة تقديم عرض نقدي لهذه الثروة من الكتابة ، كما ان المجال المحدود لن يسمح بذلك . ولكن الرومانسية كانت أكثر من محض مفهوم أو اصطلاح نقدي ؛ فاعادة النظر في الجماليات ، وبخاصة اطلاق الخيال الخلاق والشعور الفردي مهد السبيل أمام اندفاعة عظيمة من الكتابة الجديدة على امتداد أوربا بين حدود ١٧٩٨ و ١٨٣٢ . هاتان الصفتان في الحركة الرومانسية ــ التجديد في الجماليات وفي الكتابة ــ وثيقتا الاتصال ببعضهما بحيث ان اعادة التقويم النظري سبقت ، وصاحبت ، وكذلك أعطت التعبير الشعري شكله ، كما يتضح من النظر في الانماط الادبية الثلاثة .

### الشعر الغنائي :

لا شك ان الشعر الغنائي هو فخر الحركة الرومانسية . ففي هذه الفترة بلغ حرية ومرونة ، ودرجة من التركيز قلّ مثيلها ، وليس هناك ما يفوقها حتما . وبسبب من اتساع رقعة ذلك الشعر وتفوقه يغدو أقل الاشكال عرضة للتعميمات في دراسة كهذه . فالصوت في الشعر الغنائي الرومانسي هو ،

قبل كل شيء ، صوت فردي جدا ، ولكي لا نظلمه ، يجب ان نحلله بشكل فردي . فالحديث عن خصائص الشعر الغنائي الرومانسي ( في بضع مئات من الكلمات! ) مسألة تثبط العزم ، مثل مسألة البحث عن تعريف للرومانسية ، ولأسباب مشابهة .

في جماليات الرومانسية كان ثمة عوامل معينة شجعت بشكل واضح تطور الشعر الغنائي . واول تلك العوامل وأهمها المفهوم الجديد للخيال كقوة خلاقة محوّلة ، جوهرية في العملية الفنية ، وربما لم يكن لذلك من أثر مباشر واضح أكثر مما كان في الشعر الغنائي . لم يعد العالم يوصف بما دعاه بليك ( عين الجسد ) ولم تعد الكلمات الرزينة تقلب الى ( شعر ) باضافه بعض التشبيهات الجميلة ، كما نصح به گري أحد التلامذة ، أصبح الشاعر الرومانسي يستمد رؤاه من جنود السماء ، حسب قول بليك في تمييزه الحيوي بين الواقعي والرؤوي . وهذا لا يعني ان الرومانسيين لم يحفلوا بالواقع ؛ فالحقيقة أن أغلب الشعراء الانگليز لم يكونوا أكثر اهتماما بالعالم الطبيعي من وردزورث و كيتس . ولكن الرومانسي يكون في الوقت ذاته كذلك دائم الشعور بحلول المثالي في الواقعي ، وبجنود السماء الى جانب الجنيه الذهب الناري عندما يرى الشمس . فمثلا يدرك وردزورث المغزى الذي تنطوي عليه ( الشقائق ) أو ( لاقط الكرّاث )

الى جانب المظهر الخارجي لهما . ومثل ذلك كيتس في : **قصيدة الى الخريف** ، و شيلي في بكائيته : **الخريف** ، و لا مارتين في : **الخريف** ، و آيشندورف و ليناو في سلسلة كاملة من الأشعار الغنائية ، وجميعها توحي بالجوهر الداخلي للخريف كما يفهمه كل منهم ، بينما كان الكتّاب السابقون ، في انكلترا كما في اوروبا ، يركزون غالبا على مظاهر الخريف الخارجية . التوازن بين الواقعي والرؤ وي يختلف بالطبع من شاعر الى شاعر : من العنصر المتميز للملاحظة الواقعية عند وردزورث الى أسقية الخيال في قصائد كولردج السوريالية : **كبله خان** ، **كريستابيل** ، **البحار العجوز** . ولكن أيّا كان التوازن ثمة توتر أساس بين الواقعي والفائق على الواقعي ، وهذا ما يعطي الشعر الغنائي الرومانسي خاصية ترود النفس بشكل غريب .

لهذا الشعور الدائم بحلول المثالي أثر مباشر في طريقة الرومانسيين الشعرية كذلك . فقد كانت واحدة من مشكلاتهم الاساس كيفية جعل المثالي واقعيا في أعمالهم ، وكيفية التعبير عن الداخلي والمجرد بالخارجي والملموس . لقد قدم آوگست فيلهيلم شليگل حلاً لهذه المشكلة عندما قال إن الفائق على الواقعي يمكن أن يغدو واضحا ، بطريقة رمزية حسب ، في الصور والرموز ، ( **محاضرات في الفن الجميل والأدب** ، ١٨٨٤ ، ص ٩١ ) . وهكذا اتخذت الصور

الرمزية دورا حيويا مركزيا في الشعر الرومانسي بوصفهاوسائل خارجية مرئية للادراك الداخلي الرؤ وي ، أو بعبارة كولردج ( المستخرجات الحيّة من الخيال ) ( دليل السياسي ، كمبردج ، ١٩٥٣ ، ص ٢٥ ) التي تتميز ، ( فوق كل شيء بشفافية الازلي من خلال الزمني وفيه ) ( س . ت . كولردج ، سيرة أدبية ، اكسفورد ، ١٩٠٧ ، ج ٢ ، ص ٢٥٩ ) . وقد تحولت وظيفة الصورة بشكل جذري من موقعها الهامشي في قصيدة القرن الثامن عشر ، كنوع من الزينة ، الى منزلة مسيطرة في الشعر الرومانسي ، كناقل فاعل للمعنى . وليس من مثال على استعمال الصور هذا أكثر وضوحا مما لدى بليك في أغاني البراءة وأغاني الخبرة حيث تستقطر الفكرة الجوهرية في روعة لتنسج شبكة من الصور الثرة :

يا وردة ، أنت عليلة !
الدبيب غير المنظور
الذي يهوّم في الليل
في العاصفة العاوية
قد اكتشف مقامك
القرمزيَّ الفرح؛
فعاد حبّه المعتم الخفي
يتلف منك الحياة .

تقول لنا هذه الصورة المرعبة عن الوردة العليلة ، بطريقة المجاز الصرف ، عن حالة ( الخبرة ) أكثر مما يقوله أي قدر من التعليق الصريح . ولهذا السبب ، ولأنها في الواقع الطريقة الوحيدة لتوصيل شيء من رؤاهم الخيالية ، كان الرومانسيون يعودون دائماً الى الصور الرمزية التي تتراوح بين صور مألوفة واضحة نسبيا مثل المعزف كشعار للعملية الشعرية عند كولردج أو ( النسيم الموصل ) عند شيلي ، كولردج ، وردزورث و بايرن كعلامة على الفاعلية الروحية ، وبين الصور الفريدة عند بليك و نوڤاليس في أعماله المتأخرة . والشعر الرومانسي يدين بالكثير من سحره الى هذا الاستعمال الأصيل للصور الرمزية .

الى جانب المفهوم الجديد للطبيعة ووظيفة الخيال ، كان يرفد الشعر الغنائي الرومانسي عنصران آخران . يصدر الاثنان عن أصول ما قبل رومانسية ، وقد سبق الحديث عنهما في ذلك المجال : تمجيد الشعور والبحث عن الطبيعي . في الشعر الغنائي الرومانسي اتخذ هذان المظهران معنى محددا . فالنزعة العاطفية المعهودة في عصر العاطفة ، كما يمثلها الاسراف المتكلف في الكثير من روايات الحساسية ، أخذ مكانها الشعور الشخصي لدى الفرد ، أو كما قال لامارتين ، معزف پارناسيس[1] التقليدي أفسح المجال لاوتار القلب البشري . ويلاحظ هذا في فرنسا

بخاصة ، حيث المشاعر الشخصية قد حبستها بقسوة الموضوعية الناعمة التي كانت تهدف اليها الكلاسية المحدثة . ولكن التأكيد المفرط على الذاتي في النظرية والتطبيق عند شعراء الرومانسية الفرنسيين هو دون شك جزء من ردة الفعل ضد المذهب القديم ، ولكن هذا الاحتفاء بالشعور قد يؤدي بسهولة الى صفة مسرحية بعينها، تجنح الى التهويل التمثيلى باسلوب يتكلف البلاغة الطنانة . وفى انكلترا كذلك كان ينظر الى الشعر على أنه ، ( دفق تلقائي من المشاعر القوية ) حسب عبارة وردزورث الشهيرة في **مقدمة القصائد الغنائية** . ولكن في الواقع لم يكن ثمة الكثير من ( الدفق ) العنيف لأن المشاعر لم تكن ( مستجمعة في الهدوء ) حسب ، بل كانت تسيطر عليها عوامل عدة : عند بايرن نبرة السخرية الهازئة ، عند كيتس ( حس الجمال ) الطاغي ، عند وردزورث مراقبة العالم الخارجي ، ودائما باستعمال الصور كمعادل موضوعي ينقل ، ولكنه في الوقت ذاته يحدد المشاعر . عند المقارنة بين لامارتين في : **الخريف** وبين كيتس : **قصيدة الى الخريف** يتضح بجلاء الفرق بين المقترب الذاتي ؛ فقصيدة لامارتين مرثية مغرقة في الذاتية ، تتركز كليا على مزاجه الخاص الذي تعكسه الطبيعة حسب ، بينما يقدم كيتس ما يستحضر صورة ذلك الفصل بشكل واقعي ومغرق في الخيال في آنٍ معا بحيث ينقل صورة عن مشاعره الخاصة .

كانت ملاحقة الطبيعي مهمة كذلك في اعطاء الشعر الغنائي الرومانسي شكله ، مما ترك أثره على الموضوع واللغة معا . فعلى النقيض من الاناقة والظرف عند كتّاب العصر الأوگستي/ أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر / يذهب وردزورث الى القول ان الشاعر عليه ( أن يختار حوادث ومواقف من مألوف الحياة ، ويقدمها ، جهد الامكان ، في لغة منتقاة مما يستعمله الناس فعلا ) ، وكان ثمة اتفاق واسع بين الرومانسيين الانگليز خصوصا حول النقطة الاخيرة ، الحاجة الى استعمال لغة الناس المألوفة بدل لغة شعرية مُقَولبة غريبة . ويستمد الشعر الغنائي الرومانسي الانگليزي تأثيره من مزيج عجيب بين البساطة والصدق والصور الموحية . ولكن الفرنسيين ، بالرغم من مطالبتهم بالصدق والطبيعة ، وجدوا صعوبة أكثر في تحرير أنفسهم من لهجتهم الخطابية التقليدية ، التي توجد آثارها بالتأكيد في ميلهم الى الاساليب البلاغية من مقابلة ، وتفصيل ، وتساؤلات العارف ، والعبارات المنمقة . أما في المانيا فقد كان الرومانسيون المتأخرون هم الذين سعوا نحو الطبيعي ، بعد تعقيدات ما وراء الطبيعة لدى الرومانسيين الاوائل . فقد راحوا ينظمون أشعارهم الغنائية على نمط الاغاني الشعبية التي كانوا يجمعونها بحماس ، وقد حققوا في الواقع نجاحا ملحوظا في نقل أجواء تلك الاغاني وبخاصة في أشعارهم التي تكاد تكون قصصية إذ تروي بلغة

موسيقية ، مباشرة ، من دون تزويق ، حكايات الطحانين والرعاة والجنود والسائحين في البلاد والامهات أمام المهود والصبابا أمام عجلات المغزل .

**القَصص :**

كان الألمان أحسن من طوّر الفن القصصي . يتضمن كتاب ف . شليگل : **محادثة حول الشعر** ، ١٨٠٠ ( رسالة حول الرواية ) توضح انه كان يحتفظ بمعنى خاص لكلمة ( رومان ) وهي التسمية الالمانية المعتادة ( للرواية ) . وهو اذ يربط ( رومان ) مباشرة مع ( رومانتش ) يذهب الى القول ان القصة كانت هي النمط الرومانسي بالذات . ولكن بالنسبة الى ف . شليگل واتباعه من الرومانسيين الالمان ، لم تكن كلمة ( رومان ) تعني ما نفهمه نحن عادة من كلمة ( رواية ) ؛ اذ يبدو انها تقترب من العمل الفني الشامل الذي حاوله ڤاگنر فيما بعد ، اذ قيل انه يشمل النثر والشعر ، والقصة ، والشعر الغنائي والدرامه في عمل شامل فخم واحد . ومما يزيد في غرابة هذه النظرة الاشارة الى مسرحيات شكسپير واعتبارها نماذج ( رومان ) . رغم شذوذ نظرية ف . شليگل ، فانها تساعد في الاقتراب من قصص الرومانسيين الالمان على ابتعادها المفرط عن الصفة التقليدية . فتسمية ( رواية ) لا تناسب هذه الاعمال ، فهي ضعيفة الحبكة ، ظلالية الاشخاص ، يربطها ، دون نجاح

دائماً ، موضوع أو شعور سائد . فقد كتب ف .شليگل ذاته **لوسينده** ( ١٧٩٩ ) ، على شكل سلسلة من ثلاثة عشر مقطعا حول العلاقة بين لوسينده و يوليوس ، يتخللها ( قصة رمزية عن الوقاحة ) و ( انشودة رعوية عن التبطل ) ، مما دعا أخاه أن يصفها بحق ( لارواية ) . وكذلك الأمر مع ڤـاكنـرودر في : **دفقـات من قلب راهب يحب الفن** ( ١٧٩٧ ) ، فهي مجموعة رخوة من تسع عشرة قطعة جميعها تدور حول قداسة الفن ، وجميعها ذات نبرة حماسية . عند [نوڤاليس] كذلك : **هاينريش من أوفتردنگن** ( ١٨٠٢ ) نجد الحبكة الخارجية الضئيلة تتلاشى أمام الموضوعة الداخلية ، وهي تطوّر هاينـريش ليصبح شـاعراً ، واستمـرار إضفاء الشاعرية على العالم . وفي جنوحها نحو عالم الحلم تصور **هاينريش من اوفتردنگن** نمطاً آخر من القصص أثيرا جدا عند الرومانسيين السابقين واللاحقين على السواء ، هو النمط المسمى **ميرشن** . الكلمة المرادفة لهذه التسمية في القاموس هي ( قصة خرافيـة ) ، ولكن الرومـانسيين الالمان كـانوا يقصدون بكلمة **ميرشن** في الواقع أية حكاية تدخل في مجال الخيال. ومن هنا جاء تفضيلهم الشديد لهذا النمط بسبب شكل تأليفه الموسيقي واتساعه لجموح الخيال الفردي . في **ميـرشن** كتبها نـوڤاليس : **الـزنبق وبـرعم الـورد** ، **المتـدربـون في سـايس** ( ١٨٠٢ ) ، فـوكيـه : **أنـدين** ( ١٨١١ ) ، كاميسّو : **پيتر شليميل** ( ١٨١٤ ) وفي قصص

هوفمان الكثيرة ، تجد الرومانسية الالمانية أوضح ، وغالبا أحسن تعبير لها .

ولكن بشكل أساس ، كانت الرومانسية الألمانية تميل الى التركيز في ناحيتين : **الاعترافات** والتاريخ . الأولى تدين بشكل واضح الى الرواية العاطفية . فتحول التوكيد الى الشعور الشخصي واضح في الرواية كما في الشعر الغنائي ، وقد جاءه باعث قوي من **اعترافات** روسو ( ١٧٨١ ) بما أعلنته من خطة لاظهار الناس : ( إنساناً في غاية الاخلاص للطبيعة ؛ وهذا الانسان سيكون أنـا) . (أنا وحـدي ) يردد دوسو ليؤكد عنصر السيرة الذاتية ، التي أصبحت صفة بارزة في الكتابة الرومانسية . ده كـوينسي : **اعترافـات متعاطي أفيون انكليزي** ( ١٨٢١ ) وردزورث : **المقدمة** (١٨٠٥ ) بايرن : **رحلات چايلد هارولد** (١٨١٢ ) جميعها تقع في باب (الاعترافات ) . ومثل ذلك أغلب الأعمال التي تصور (البطل ) الرومانسي ، رغم أن جذور السيرة الذاتية قد تكون مخفيّة أحياناً . فمن گوته : **ڤيرتر** (١٧٧٤ ) مروراً بشـاتوبـريّـان : **آتـالا** ( ١٨٠١ ) **ورنيـه** ( ١٨٠٥ ) الى موسيه : **اعترافات فتى العصر** ( ١٨٣٦ ) ـ وبشكل هامشي بايرن : **دون جوان** ( ١٨١٩ ـ ٢٤ ) كان هذا النوع من القصص موضع تفضيل كبير .

كان نجاح هذا النوع لا يعادله سوى نجاح الرواية

التاريخية التي غذاها اهتمام الرومانسيين بالماضي . ولا يعني هذا أن الماضي كان يعاد تقديمه بادّعاء الدقة التاريخية في الكثير من هذه الأعمال : هوگو : **نوتردام پاريس** ( ١٨٣١ ) أوتيك : **سياحات فرانتز ستيرنبالد** ( ١٧٩٨ ) ، مثلا ، لا تعطي الا صورة ضبابية ، كثيرة الألوان عن (الأيام الخوالي ) . ومن ناحية أخرى كان سكوت أكثر واقعية بكثير ، وهو على أحسنه في روايات مثل **ويڤرلي** ( ١٨١٤ ) و **روب روي** ( ١٨١٧ ) و **قلب مدلوثيان** ( ١٨١٨ ) التي تدور حوادثها في الماضي القريب نسبياً في بلده سكوتلند . وربما كان في هذا ما يكفي من البعد لارواء الغليل الى البعد عند سكان القارة الأوربية ، حيث كان سكوت يتمتع بشعبية عظيمة .

**الدرامه :**

كان الأدب الدرامي بصورة عامة النمط السيء الحظ في الفترة الرومانسية . (العصر الذي نعيش فيه ) يقول هازلت في **مجلة لندن** في نيسان ١٨٢٠ ( هو عصر نقدي ، وعظي ، تناقضي ، رومانسي ، ولكنه ليس بالعصر الدرامي ) . فالمباديء التي يمكن أن تغذي الشعر الرومانسي ـ نزوة الخيال الذاتي وحرية التعبير العاطفي ـ كانت في الأساس غير ملائمة لمطاليب الدرامه ، أكثر الأنماط الأدبية موضوعية وأكثرها خضوعاً للنظام . فالشكل

المحدد لمسرحية ناجحة في التمثيل يقف على النقيض من الصيغ المنبسطة التي يفضلها الرومانسيون . ولهذا السبب نجد ندرة ملحوظة في الانتاج المسرحي في أوائل القرن التاسع عشر بالرغم من الفرص المسرحية المتعددة . فالمسرح المسمى ( شعبي ) وجد تعبيراً له في الميلودرامه[٢] ، التي ربما ازدهرت بسبب غياب الأفضل . فهذه واحدة من صنفي الدرامه حسب تقسيم هيرفورد لنماذج هذا الفن في عصر وردزورث : ( مسرحيات لا تقع في باب الأدب ) والصنف الثاني ( تمرينات أدبية لا ينطبق عليها بالضبط معنى المسرحيات ) ( **عصر وردزورث** ، ص ١٣٥ ) . وفي هذا الصنف الثاني يذكر أعمالاً مثل بايرن : **مانفريد** ( ١٨١٧ ) **وكين** ( ١٨٢١ ) أو شيلي : **بروميثيوس طليقاً** ( ١٨٢٠ ) **وهيلاس** ( ١٨٢٢ ) وقصائد ممسرحة تقدم سلسلة من المواقف الثابتة دون أي توتر درامي فعلي أو صراع . فالعنصر الغنائي يطغى بشكل يجعل هذه ( المسرحيات ) غير مناسبة تماما للمسرح ، وهذا يصدق كذلك على الزخرفة المعقدة التي صدرت عن خيال جموح في المحاولات الدرامية عند تيك . ولا غرابة أن ما لا يصل ربع عدد المسرحيات في العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر كتب لها أن تظهر على المسرح ( ينظر ڤان تيغم ، **الرومانسية في الأدب الأوربي** ، ص ٤٤٥ ) . وهذا في الواقع ، كما سبق أن أشار هيرفورد ، ( هو المجال

الوحيد في الأدب الذي فشلت فيه الرومانسية ) ( هيرفورد ، ص ١٣٥ ) ؛ ومن المؤكد أن كولردج لا يذكر بسبب **ندم** ( ١٨١٣ ) ولا كيتس بسبب **أوثو الأغريقي** ( ١٨١٩ ) .

في فرنسا وحدها كانت الدرامه أساسية في الحركة الرومانسية وسبب ذلك أن الرومانسية في فرنسا كانت تقوم الى حد كبير على مناهضة تقليد الكلاسية المحدثة ، الذي كان على أشده في المسرح . ولمدة طويلة بعد تغلغل الأفكار والأساليب الجديدة في النثر على يد روسو و [برناردان ده سان . پيير ، حتى أصبحت مقبولة في الشعر الغنائي ، عندما نشر لامارتين **تأملات شعرية** ( ١٨٢٠ ) ، كانت المعركة تدور في الدرامه ، فهذه القلعة الأخيرة ، هذا الباستيل الأدبي ، كما كانت تدعى ، لم تسقط حتى ساعة الانتصار الصاخب الذي حققته مسرحية هوگو : **هرناني** عام ١٨٣٠ . وبشكل عام كانت المثل والممارسات في الدرامه الرومانسية في فرنسا سلبية في الأصل ، تصدر عن رد فعل ضد جميع ما كان يُعد حتى ذلك الحين اجبارياً : مراعاة الوحدات الثلاث بدقة ، المشاهد غير المسمّاة ، استعمال شعر فخم النبرة ، التقسيم الدقيق الى مأساة وكوميديا ، تجنب الفعل العنيف على المسرح والاعتماد من أجل ذلك على السرد (أي سرد الأحداث الحرجة من خارج المسرح ) . وبدل هذه التقاليد اتخذت الدرامه الرومانسية في

فـرنسا من شكسبيـر مثالا يحتـذى في المزج بين الجـد والهزل ، المنظوم والمنثور ، عدم الالتفات الى الوحدات ، الافتتان بصور ( اللون المحلي ) ، القوة الأعظم في القول والفعل معاً في محاولة لتلبية مطالب الرومانسيين الفرنسيين في الصدق والطبيعية .

# ٤

# المشكلات

إزاء هذا الحشد من الأعمال والشعراء مما يتصل بالحركة الرومانسية ـ إذا تجاوزنا ليو پاردي (١٧٩٨ ـ ١٨٣٧)، مانزوني (١٧٨٥ ـ ١٨٧٣) و فوسكولو (١٧٧٨ ـ ١٨٢٧) في ايطاليا؛ إيسبرونثيدا (١٨٠٨ ـ ٤٢) في إسبانيا؛ ميكيڤيتز (١٧٩٨ ـ ١٨٥٥) و سلوڤاكي (١٨٠٩ ـ ٤٩) في پولندا؛ بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧) وليرمنتوڤ (١٨١٤ ـ ٤١) في روسيا، بيتوڤي (١٨٢٣ ـ ٤٩) في المجر؛ أويهنشليگر (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) في الدانمرك؛ ميلڤيل (١٨١٩ ـ ٩١) في أميركا ـ يتضح لماذا لا يمكن صياغة تعريف واحد بسيط للرومانسية يفي بشموله جميع الكتّاب المرتبطين بها. إن القول بأن (من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطيرة) يمكن أن يضاف اليه ملحق يفيد بأن من يمتلك بعض الفهم لمعنى الرومانسية يكف عن الانتظار أو البحث عن تعريف

معجمي محدد لها . فمن طبيعة الرومانسية أن أية دراسة لها يجب أن تقود الى إدراك ما تنطوي عليه من مشكلات لا الى ذلك النوع من الاستنتاجات المطلقة التي تتيح لنا أن نطوي كتاب الرومانسية الى الأبد . فغناها الفائق بالأعمال الشعرية ، ورقعتها المتسعة جغرافياً وتاريخياً ، ومداها الكبير في الاهتمامات والأساليب تشجع دون ريب استمرار الأنشغال بالحركة الرومانسية . ولكن السبب الأساس في ما تنطوي عليه من سحر لا ينتهي يكمن في جوهرها ذاته : ففي نبذها مسلّمات المذهب العقلاني ، فتحت الرومانسية الأبواب مشرعة للبحث من كل نوع ، في الجماليات ، في ما وراء الطبيعة ، في الدين ، في السياسة والعلوم الاجتماعية كما في التعبير الأدبي . وهي حركة تفترض صحة الأمور جدلا ، الأمور التي تبقى الأسئلة عنها غالباً من دون جواب .

وربما يفسر هذا حقيقة أن القليل من مجالات التاريخ الأدبي قد أثار من الجدل ما أثارته الرومانسية . ومشكلة التعريف هي واحدة من بضعة خلافات احتدمت لحقب عدة وما زالت تثير أولئك الذين يحاولون التورط فيها . وعوضاً عن استنتاج هو على أية حال محض استنتاج مؤقت ، يكون من الأنسب ختام الحديث بعرض موجز لبعض مواقع الخلاف الرئيسة .

## وحدة أم اختلاف ؟

لو فحصنا خصائص الأدب الفعلي الذي أطلق على نفسه أو كان يطلق عليه اسم ( رومانسي ) على امتداد القارة الأوربية ، لوجدنا هناك نفس المفهومات عن الشعر وعن طريقة عمل وطبيعة الخيال الشعري ، ونفس المفهوم عن الطبيعة وعلاقتها بالانسان ، وأساساً نفس الأسلوب الشعري ، مع استعمال الصور الشعرية ، والرمزية ، والاسطورة بشكل يختلف تماماً عن طريقة الكلاسية المحدثة في القرن الثامن عشر .

( رنيه ويليك ، ( مفهوم الرومانسية ) ،
**مفهومات النقد** ، ص ١٦٠ ـ ١ )

إن أية دراسة للموضوع يجب أن تبدأ بإدراك التعدد البديهي في الرومانسيات .

( أ . و . لڤجوي ، ( حول التمييز بين
الرومانسيات ) **شعراء الرومانسية
الانگليز** ، ص ٩ )

يمثل هذان القولان جانبي الجدل حول الوحدة أو الاختلاف في الرومانسية ، وكلاهما في الواقع صحيح ، كواحدة من تلك النقائض غير النادرة مما يتصل بهذه

الحركة . لقد وضع توكيد أكثر في الدراسات المقارنة على وحدة الرومانسية الأوربية ، ربما من أجل مواجهة التمزق الذي أحدثته الدراسات الفائقة التخصص عن ناحية بعينها لدى شاعر بالذات . ومحاولة الوصول الى توفيق تمثلها خير تمثيل دراسة ڤان تيغم الشاملة : **الرومانسية في الأدب الأوربي** التي تجمع بعضاً من الخصائص السائدة في الكتابة الرومانسية في عدد كبير من الآداب . منذ ذلك الحين تبنّى ويليك هذا المفهوم في الرومانسية الأوربية الشاملة ، فأقام دعواه على الاختلاف الملموس بين ممارسات وآراء الرومانسيين وبين ما كان لدى سابقيهم . إن مناقشاته حول التفريق بين الصور الشعرية لدى پوپ و شيلي ، ليسنگ و نوڤاليس ، فولتير و هوگو هي مناقشات يمكن تفنيدها ( **مفهومات النقد** ، ص ١٩٦ ـ ٧ ) ، ولكن عندما يستعمل هذه النقطة لدحض دعوى لڤجوي للتمييز بين الرومانسيات ، يصبح منطقه موضع شك .

هنا ، كما يبدو لي ، يكمن الخطأ في مقترب ( التوفيق ) : فهو يبدأ من بعض التشابهات التي لا تخطئها العين ، ويستمر ـ خطأ ـ ليستنبط وحدة شاملة تكذبها الأوجه المتنوعة ذاتها في الرومانسية الأوربية . وهذا لا ينكر ، ولا حتى يقلل ، العديد من الخصائص الأساسية السائدة في الفن الرومانسي مثل فرديته ، مثاليته ، علو منزلة الخيال الخلاق ،

الادراك الذاتي للطبيعة ، أهمية الشعور ، استعمال الصور الرمزية . . . الخ . من هذه النظائر ينبع ذلك الشبه العائلي المحيّر الذي لا نعيه الا بشكل غامض في نتاجات الرومانسية . ولكن مثلما يمكن لأفراد الأسرة أن يشتركوا ببعض الصفات العامة دون أن يكونوا متماثلين ، كذلك أعمال الحركة الرومانسية تحمل طابعها ، ومع ذلك تبقى متميزة تماماً . فشعر وردزورث يختلف عن شعر بليك أو لامارتين أو آيشندورف ؛ فكل منهم ينتمي الى أسرة الرومانسية وفي الوقت ذاته كل منهم يتميز بفردية عالية . مثل هذه الأمثلة يمكن أن تتضاعف في كل مجال من مجالات النشاط الرومانسي لتصور التداخل بين الوحدة والاختلاف . وقد شرحت ذلك بصورة أكمل في **الرومانسية في المنظور** .

## علاقة الرومانسي مع الكلاسي والواقعي

مشكلة العلاقة بين ( الرومانسي ) وبين ( الكلاسي ) و ( الواقعي ) هي مما يرافق صعوبة تعريف هذه الاصطلاحات ، ولأن ثمة القليل من الاتفاق حول معنى ( رومانسي ) ، يكون من الطبيعي اختلاف الآراء حول النقيض الفعلي لتلك الكلمة . ونحن نجد ( كلاسي ) و ( واقعي ) تستعملان في النقد الأدبي والفني كنقيض لكلمة ( رومانسي ) . وكلمة ( كلاسي ) في الواقع تكاد تكون محيّرة

بقدر كلمة ( رومانسي ) ، كما يعترف بذلك دوما أولئك الذين يقابلون بين الكلمتين . پراتس ، مثلا يضع الكلمتين قبالة بعضهما بوصفهما ( رمزين لميول معينة من الحساسية ) ( **اللوعة الرومانسية** ، ص ٣ ) . ومثل ذلك ما يراه گريرسن في كتابه **مهاد الأدب الانگليزي** من أن الكلمتين تمثلان تواتراً سائداً من الميول ( ص ٢٥٦ ) و ( الانقباض والانبساط في القلب البشري عبر التاريخ ) ( ص ٢٨٧ ) ؛ ويرى أن الرومانسية ( تمثل أحلام البشر ) ( ص ٢٨٩ ) في أعمال تكون فيها ( الروح أكثر أهمية من الشكل ) ( ص ٢٦١ ) بينما الكلاسية ( تمثل توفيقاً ، توازناً ) ( ص ٢٧٠ ) وبهذا المعنى تمتلك ( اكتمالا في الشكل ) ( ص ١٦١ ) .
وأحسب من المشروع القول إنه إذا كانت الكلاسية حالة الكمال من التناسق المتزن فإنها يجب أن تضم كذلك عنصرا من الرومانسية ؛ وبعبارة أخرى ، أن الكلاسية ، كتوفيق مثالي، تؤلف بين النقيضين : الرومانسية والواقعية . وهذا لا يبطل بحال القول بأن الحركة الرومانسية قد نشأت جزئياً كرد فعل ضد الكلاسية المحدثة في القرن السابع عشر ، وتفسير گريرسن لكلمة (كلاسي) بأنها تشير الى (توازن) لا ينطبق على الكلاسية المحدثة بميلها الشديد نحو العقلانية . فالروح الداخلية الحقيقية للكلاسية القديمة قد فقدت بحلول القرن السابع عشر ، كما يتضح من المحاولات الطائشة أحياناً في اتجاه محاكاة متزمتة لاشكالها الظاهرية . هذه

الكلاسية المحدثة هي ما يكون ماثلا في أذهان الكثير من النقـاد عندمـا يقابلون كلمتي ( كـلاسي ) و( رومانسي ) . فمثـلاً ، عنـدمـا يـدرس مـورو **كـلاسيـة الـرومـانسيين** (پاريس ، ١٩٣٢ ) ، يشير الى استمرار الأساليب الشعرية الكلاسية المحدثة في كتابات الرومانسيين .

إذا كانت العلاقة مع ( الكلاسي ) تتجه في النظر وراءً نحـو أسلاف الحـركة الـرومانسيـة ، فـإن التعـارض مـع ( الواقعي ) يهتم بصورة رئيسة بما تبع الحركة . فالواقعية ـ بكونها مظهراً للمـزاج البشري وبـالمعنى الأدبي كذلـك ـ تنطوي على اهتمام رئيس بالشيء كما هو في الواقع . ففي الفنون ترمي الواقعية الى ملاحظة وتصوير جميع مظاهر الحياة باخلاص وصدق قدر الامكان . أما أن كانت هذه الموضوعية مبـدأ فنياً ممكن التطبيق فتلك مسألة أخرى . وبـوصفها مفهوماً ، على النقيض المباشر هو عقيدة من تلك المثالية ، ذلك التحول عن طريق الخيال الـذاتي الذي هـو عقيدة الرومانسية . وفي ضوء هذا التضاد الأساسي بين المقتربين ، ثمة ما يغري بتصوير بواكير القرن التاسع عشر كفترة من الرومانسية أعقبها تحول الى القطب المعاكس : الواقعية . يغري ، ولكن الصدق فيه جزئي حسب . فالحركة الرومانسية فقدت بالفعل بعضا من زخمها بعد حدود ١٨٣٠ ، وكانت اندفاعاتها ، مثل انجازاتها ، مما أدى بشباب الكتّاب الى

البحث عن طرق جديدة أكثر تمشياً مع رزانة الطبقة الوسطى الصاعدة في حضارة صناعية متنامية . ولكن ثمة مخايل واقعية في الكتابة الرومانسية كذلك ، وفي ألمانيا أقل مما في انگلترا وفرنسا ، حيث ( الصدق تجاه الطبيعة ) ـ في وصف الواقع الخارجي وفي الدرامه بعدئذ ـ موضع احترام كبير . ومن ناحية عملية يكون التمييز بين ( الرومانسي ) و ( الواقعي ) أكثر سيولة مما قد توحي به النظرية النقدية . فانصهار ( الواقعي ) مع ( الرومانسي ) نجده بوضوح عند الشاعر الرومانسي وردزورث قدر ما نجده عند الروائي الواقعي فلوبير .

## الآثار التي خلّفتها الرومانسية

رغم أن الحركة الرومانسية قد فقدت الكثير من دوافعها الأصلية قبل أواسط القرن التاسع عشر عندما حلت محلها الواقعية كصيغة سائدة ، فإن أفكارها وأساليبها لم تعد منقرضة بحال . صحيح أن المواقف الرومانسية ، لفترة ، قد أصابها الأهمال ، وكانت في حالات غير نادرة موضع سخرية . فقد كان تأكيد الواقعيين والطبيعيين على الملاحظة الدقيقة والتصوير المخلص للواقع مما يتنافر بوضوح مع مبدأ الرومانسية في التحول عن طريق الخيال الخلاق . لكن هذه المقاصد شبه الفوتوغرافية في المذهب الواقعي سرعان ما

برهنت على قابليتها للزوال ، فقد كان من الواضح أن خيال الفنان لا يمكن استبعاده من عمله ، حتى لو أعطى إسماً آخر . فمثلا ، زولا في إصراره أن على الفنان الحديث السير كالعالم في اهتمامه بالتفصيلات وفي توثيقه الحريص ، يوافق كذلك على أن الفن واقع ( يرى من خلال المزاج ) ، حسب تعبيره . ولكن المزاج الفردي قد أعطى ، دون مفر ، النظرة الذاتية عن الواقع كما يراها هو ، بدل إعطاء نسخة موضوعية عن ذلك الواقع . وهذا ما يتضح في نشوء الرسامين الانطباعيين ، الذين بدأوا بملاحظة المشاهد من الحياة المعاصرة (على النقيض من الموضوعات التاريخية والاسطورية التي كانت شائعة حتى ذلك الحين ) والذين بدأوا أكثر فأكثر لا يصورون ما كان أمامهم ، بل يعطون انطباعاً شخصياً عما كانوا يرون في تداخل الضوء واللون . وقد صور گوگان ، كما كشف البحث الحديث ، جنة أحلامه هو أكثر مما صور تاهيتي في تلك الأيام .

وهكذا نشطت الرومانسية من جديد في أواخر القرن التاسع عشر . وأصبح اصطلاح ( الرومانسية المحدثة ) يستعمل أحياناً ، وبخاصة في الأدب الألماني عند الاشارة الى شعراء مثل هوفمانشتال ، جورج و ريلكه في شبابه . وفي الرمزية يتضح تراث الرومانسية في المفهوم الماوراطبيعي عن العالم الذي يوجد في الشاعر وخلاله ،

في العشق المثالي للجمال ، في المعتقد الصوفي بوجود عالم متسامٍ خلف الظواهر ، وفي محاولات ايصال مدركات الشاعر على هيئة رموز . في الأسلوب كما في النظرة تعد الرمزية تطويراً للرومانسية ، ونفس الدعوى تقال الآن عن السوريالية في استغوارها عالم مادون الوعي . وفي الواقع يمكن القول إن الكثير من الكتابة في القرن العشرين هي من عقابيل الرومانسية ؛ فما فيها من فردية فوضوية ، وتخيل فوار وعنف عاطفي كانت بالفعل مما تنطوي عليه المظاهر الأكثر تطرفا في الحركة الرومانسية التي تقدم سوابق كذلك من البحث عن أشكال ورموز جديدة والتجريب بالزمان والمكان ، وتفضيل التركيب العضوي المعتمد على نسيج مترابط من الصور المتواترة ، وإعادة تفسير الأساطير ، وجميعها تعد من خصائص هذا القرن العشرين .

إذا كانت الآثار التي خلفتها الرومانسية تضيف الى إرباك أو انعاش التراث الأوربي فتلك مسألة فيها نظر . إن بعض النقاد ( وبخاصة إرفنك بابيت في **روسو والرومانسية** ) قد تبنّى رأي گوته في أن الرومانسية مرض ، ضلالة مهلكة مكّنت نوعا من الحرية مغرقا في الذاتية أن ينتصر على النظام من جهد روحي أصيل . في الفنون ، حسب هذه المدرسة الفكرية ، تسببت الرومانسية في الوصول الى الفوضى وهي تتقنع بازدراء كامل للشكل كوسيلتها في التعبير بالرسم أثناء

الحركة ، رسم الروايات على بطاقات لتقرأ حسبما اتفق ، موسيقى غير مقررة تترك خيار انتقاء الألحان للعازف . أما الواقفون على الجبهة المعاكسة ( جاك بارزون : **كلاسي ، رومانسي وحديث** ، م . پيكام ، **ما وراء الرؤيا المأساوية** ) فهم يرون في الرومانسية فترة عظيمة من البناء بعد انهيار المستويات القديمة ، ومبشرا بمرونة أعظم في الشكل ، وحرية في التجربة ، ورؤ يا عضوية وخيالية عن العالم فتحت العديد من المسالك والامكانات المثيرة . والذي يسترعي الانتباه في هذا الخلاف أن كلا الطرفين يعترف بأهمية الرومانسية للفن اليوم ، أما بوصفها قوة شر أو قوة خير ، اعتماداً على تقديرهم لما خلفته من آثار .

والى جانب ذلك ، توضح حيوية الجدل القدرة التي ما تزال تمتلكها الرومانسية ، ومدى أهمية فهمها من أجل تذوق الفن في القرن التاسع عشر والقرن العشرين . كان ما أحرزته الحركة الرومانسية يتضمن اعادة نظر جوهرية في الجماليات ، فقد أوحت بتجديد عجيب في الكتابة الابداعية . وقد كانت حركة بالغة الغنى لأنها انتجت أفضل الأعمال في الأدب الأوربي ؛ وحيث أن أفكارها وممارساتها ما تزال مثيرة في الوقت الحاضر ، لذلك هي حركة بعيدة الأثر في مغزاها .

# هوامش المترجم

[١]

(١) الرومانسية ، الرومانسي أصح استعمالا من الرومانتيكية أو الرومانطيقية ، أو صفة رومانتيكي أو رومانطيقي .. فان الأصل الانكليزي للكلمة ، كما يفهم من الفصل ، صفة من الاسم romance والنسبة اليه في الانكليزية تكون باضافة ic بعد قلب لفظ السين آخر الاسم الى تاء كما تفرض قواعد اللغة الانكليزية . لذلك يجب اضافة ياء النسب في العربية الى الاسماء فنقول رومانسي ورومانسية ، ولا يجوز اضافة ياء النسب الى الصفة الاعجمية المنسوبة أساساً الى اسم ، لأننا بذلك نكون قد نسبنا مرتين ، وهذا خطأ .

(٢) الكلاسية ، الكلاسي ، مثل الرومانسية والرومانسي ، أصح من كلاسيكية وكلاسيكي ، لأن النسبة الى الاسم اللاتيني classus وهو class بالانكليزية أي طبقة متميزة بالثقافة الرفيعة . لذلك كان الادب المنسوب اليها كلاسي . وهنا لا أجد في كلمتي ( اتباعي ) و ( ابتداعي ) ما يفي بمعنى كلاسي ورومانسي ، فلما كان المصطلحان من ثقافة أجنبية فلا بأس من الابقاء عليهما معربين كما فعل أجدادنا بكلمات : فلسفة ، موسيقى ، فيرياء ، جغرافيا .

[٢]

(١) الكلت ( او السلت ) أقوام عاشت في وسط أوروبا وغربها منذ الألف

الثاني قبل الميلاد ، وصلت منزلة ثقافية وسياسية بين ١٢٠٠ ـ ٤٠٠ ق.م . ما تزال اللغة الكلتية في اقليم بريتاني في شمال غرب فرنسا ، وفي مناطق من الجزر البريطانية وبخاصة اقليم ويلز ، كورنوال وبعض المناطق في ايرلند .

[٣]

(١) بارناسيس : الجبل المقدس في الاساطير اليونانية ، يرمز الى الذروة في الادب والفن .

(٢) ميلودرامه : مسرحيات شاعت في القرن الثاني عشر ، رومانسية الجو ، عنيفة ، تنتصر فيها الفضيلة دائماً ، مغرقة في العاطفية .

# مراجع مختارة

## SELECT BIBIOGRAPHY

ABERCROMBIE, L., *Romanticism.* London. 1926.
A good starting-point; a sensible attempt to arrive at the broadest possible definition of the concept.

ABRAMS, M. H. (editor), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism,* New York, 1960.
A collection of interesting essays, including a reprint of A.O. Lovejoy's 'On the Discrimination of Romanticisms'.

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp,* Oxford, 1953.
A brilliant analysis of the contrast between the eighteenth-century mimetic and the nineteenth-century expressive theory of art.

BABBITT, I., *Rousseau and Romanticism,* Boston, Mass., 1919.
An eccentric and challenging disparagement of Romanticism.

BALDENSPERGER, F., '"Romantique", ses analogues et ses èquivalents: tableau synoptique de 1650 à 1810', *Harvard Studies and Notes in Philology,* xix (1937), pp. 13-105.A table of quotations illustrating the development of the word and the concept.

BARZUN, J., *Classic, Romantic and Modern,* Boston, Mass., 1961.

A most provocative book that aims at a new definition of Romanticism, but chooses one so wide as to be fraught with danger.

BERNABAUM, E., *Guide through the Romantic Movement,* New York, 1949.
Misleading title; a collection of essays on individual English Romantic poets and on certain topics; full bibliographies.

BOWRA, M., *The Romantic Imagination,* London, 1961.
A volume of essays on specific works and poets, showing great insight; the first ('The Romantic Imagination') and the last ('The Romantic Achievement') are particularly valuable.

BRAY, R., *Chronologie du Romantisme,* Paris, 1932.
Day-by-day, blow-by-blow account of the emergence of the Romantic movement in France.

CAZAMIAN, L., 'Le romantisme en France et en Angleterre: quelques différences', *Etudes Anglaises,* i (1937), pp. 19-35.
The difference between the French Neo-classical and the English Elizabethan heritage.

EICHNER, H., 'F. Schlegel's theory of Romantic poetry', *Publications of the Modern Language Association of America,* lxxi (1956), pp. 1018-41.
Constants and shifts in F. Schlegel's conception of Romantic poetry.

FOAKES, R. A., *The Romantic Assertion,* London, 1958.
An examination of th language of poetry with special attention to two structural images: the journey of life and the vision of love.

FORD, B. (editor), *From Blake to Byron.* Pelican Guide to English Literature, 5, London, 1957.
Useful essays and bibliographies.

FRYE, N. (editor), *Romanticism Reconsidered,* Columbia, 1963.
A collection of essays by various critics, including

M. H. Abrams's interesting analysis of the crucial significance of the French Revolution for the Romantics (pp. 26-72).

FURST, L. R., *Romanticism in Perspective,* London, 1969.

GERARD, A., *L'idée romantique de la poéside en Angleterre,* Paris, 1958.
A penetrating study grounded in a perceptive reading of Romantic poetry.

GERARD, A., *English Romantic Poetry,* Los Angeles, 1968.An interpretation based on a most subtle analysis of certain poems.

GRIERSON, H. J. C., 'Classical and Romantic', in The *Background of English Literature,* London, 1934, pp. 256-90.
An examination of these terms as denoting tendencies that recur throughout history.

HALSTED, J. B., (editor), *Romanticism: Definition, Explanation an Evaluation,* Problems in European Civilization series, Boston, Mass., 1965.
Reprint of excerpts from Babbitt, Barzun, Croce Foakes, Lovejoy, Wellek, etc.

HERFORD, C. H., *The Age of Wordsworth,* London, 1914.
Rather old-fashioned, but still quite a sound account.

HILLES, F. W. & BLOOM, H. (editors), *From Sensibility to Romanticism.* Essays presented to F. A. Pottle, New York, 1965.
Deceptive title, but contains a number of worthwhile essays.

KERMODE, F., *Romantic Image,* London, 1957.
A suggestive book, though more concerned with the later Romantic generation of Yeats than with that of Wordsworth.

KORFF, H. A., *Geist der Goethezeit,* 5 vols., Leipzig, 1949-58.
This penetrating, illuminating work is, unfortunate-

ly, available only in German as yet.

LOVEJOY, A. O., 'On the meaning of "romantic" in early German Romanticism', *Modern Language Notes*, xxxi (1916), pp. 385-96; and xxxii (1917), pp. 65-77.
An attempt to see F. Schlegel's theories in relation to the aesthetic notions current in Germany in the early 1790s.

MASON, G. R., *From Gottsched to Hebbel*, London, 1961.
A useful, if elementary, introduction to this period of German literature.

MICHAUD, G. & TIEGHEM, VAN PH., *Le Romantisme*, Paris, 1952.
Rather schematic in its use of diagrams and perhaps over-simplified, but basically a very sound portrayal of the Romantic movement in France.

PECKHAM, M., *Beyond the Tragic Vision*, New York, 1962.
An ingenious re-interpretation of the nineteenth century as a period of reconstruction after the collapse of Englightenment values.

POWELL. A. E., *The Romantic Theory of Poetry*, London, 1926.
A complex study with flashes of great insight.

PRAZ, M., *The Romantic Agony*, Oxford, 1933.
A fascinating and far-ranging book on the 'decadent' after-effects of Romanticism.

REMAK, H., 'West European Romanticism', in *Comparative Literature: Method and Perspective*, ed. Stallknecht, N. P. & Frenz, H., Southern Illinois University Press, 1961, pp. 223-59. Reviews various current definitions of term and seeks clarification by tabulating key elements and listing their incidence comparatively. Excellent annotated bibliography.

RODWAY, A., *The Romantic Conflict*, London, 1963.
An original sociological interpretation.

Romanticism: a Symposium', *Publications of the Modern Language Association of America,* lv (1940), pp. 1-60.

A set of brief articles on Romanticism in England, France, Germany, Italy and Spain; the quickest introduction to the whole field.

SMITH, L. P., 'Four Romantic Words', in *Words and Idioms,* London, 1925, pp. 66-134.

Most revealing inquiry into the origins and meaning of 'romantic', 'originality', 'creation' and 'genius'.

THORLBY, A. K. (editor), *The Romantic Movement,* Problems and Perspectives in History series, London, 1966.

A linked series of excerpts from various critics representing differing approaches and evaluations.

VAN TIEGHEM, P., *Le Romantisme dans la littérature européenne,* Paris, 1948.

A sweeping survey of Romanticism in European literature arranged according to themes and genres and seeking to synthesize similarities. Vast, though at times inaccurate, bibliography.

VAN TIEGHEM, P., *Le Romantisme français,* Paris, 1951.

A good introduction.

VAN TIEGHEM, P., *Ossian et l'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIIIème siècle,* Groningen, 1920.

Full of information on the staggering vogue for Ossian throughout Europe.

VAN TIEGHEM, P., *La Poéside de la nuit et des tombeaux,* Paris, 1921.

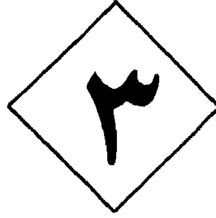
An investigation of one aspect of Pre-romanticism.

TRAHARD, P., *Le Romantisme défini par 'Le Globe',* Paris, 1909.

A well-illustrated outline of the shifts of opinion in France during the emergence of Romanticism.

VIAL, F. & DENISE, L., *Idées et doctrines littéraires*

*du XVIIIème siècle*, Paris, 1909.
*Idées et doctrines littéraires du XIXème siècle*, Paris, 1918.
Convenient compilations of texts from various journals and treatises.
WELLEK, R., *A History of Modern Criticism*, London, 1955.
Vol. i: *The Later Eighteenth Century*.
Vol. ii: *The Romantic Age*.
An indispensable survey of the evolution of ideas.
WELLEK, R., 'The concept of Romanticism in literary history', in *Concepts of Criticism*, New Haven, Conn., 1963, pp. 128-98.
Insists on basic unity of Romantic movement throughout Europe.
WELLEK, R., 'Romanticism re-examined', in *Concepts of Criticism*, New Haven, Conn., 1963, pp. 199-221.Invaluable for its assessment of critical works on this subject 1945-62.
WELLEK, R., German and English Romanticism', in *Confrontations*, Princeton, 1965, pp. 3-33.
Posits fundamental similarity and concedes certain differences.
WILLEY, B., 'Coleridge on Imagination and Fancy', in *Proceedings of the British Academy*, 1946, pp. 173-88.
A lucid exposition of the meaning and significance of the 'celebrated but useless' distinction.
WILLOUGHBY, L. A., *The Romantic Movement in Germany*, Oxford, 1930.
A handy brief summary.




# الجمـاليــة

بقلـم
ر. ف. جونســن

**AESTHETICISM**

*by R.V. Johnson*

# تَمهيـــد

تفيد ( الجمالية ) بمعناها الواسع محبة الجمال ، كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى ، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا . ( يتحدث الناس عن ( جمال ) في سياقات أخرى - ( جمال القداسة ) مثلاً ، أو الجمال في نظرية هندسية ) . وقد يظن ان الجمالية ، بهذا المعنى الواسع ، كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة . ولكن كلمة ( الجمالية ) قد ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر ، مشيرة الى شيء جديد : ليس محض محبة للجمال ، بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع - وحتى في مقابلته مع - قيم أخرى . وغدت ( الجمالية ) تمثل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن - أفكاراً اتخذت بعد ذلك نمطاً متميزاً ، وقدمت تحدياً جديداً وجديّاً بوجه أفكار اكثر محافظة وتقليداً . في انكلترا حصل الاعتراف بتلك الافكار في الفترة الفكتورية الوسطى والمتأخرة - وبخاصة من حدود ١٨٦٠ فصاعداً - وفي

فرنسا بعد ذلك التاريخ بقليل .

تظهر الجمالية بمظاهر مختلفة لكنها مترابطة : كنظرة للحياة ـ فكرة معالجة الحياة ( بروحية الفن ) ؛ كنظرة للفن ـ ( الفن من أجل الفن ) ؛ وكخاصية لأعمال فعلية في الفن والأدب . وفي القرن التاسع عشر حدّدت هذه الأفكار والميول نفسها بشكل واضح أول مرة ، وقد فعلت ذلك في مواجهة مع أفكار أخرى عن الحياة والفن ـ مواجهة أشدّ حدة ، وأوضح تغلغلاً في مجتمع وثقافة العصر مما هو اليوم . ولكن بعضا من أفكار القرن التاسع عشر عن الجمالية ما تزال ماثلة أمامنا ، وقد لعبت دوراً مهما في تطوير المواقف الحديثة عن الفنون ومكانتها في المجتمع . لذا فنحن مدينون لأصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر لما حدث في هذا القرن من تخفيف الرقابة الأدبية وغيرها من القيود على التعبير الأدبي والفني .

وكما فعل مساهمون آخرون في هذه السلسلة ، سأحاول تفسير وتوضيح واحد من مصطلحات النقد الأدبي . ولذلك سيكون التوكيد على الأدب . ولكن الجمالية لم تكن ظاهرة أدبية صرفاً ، رغم ان من المعروف ان الأفكار ( الجمالية ) قد فسّر لها في الأعم الأغلب ، رجال الأدب ، رغم أن مضمونات تلك الأفكار كانت ، كما يمكن القول ، أبلغ تأثيراً في الأدب . فقد كانت مؤثرة في الفنون التخطيطية

دون الموسيقى على قدر ما أستطيع القول . ( كان أحد فروع الجمالية الرغبة في تقريب الأدب الى حالة من ( الفن الخالص ) الذي يعتقد ان الموسيقى كانت تتمتع بـه ) . كذلك كان ممثلو الجمالية الأدبية ، مثل تيوفيل گوتييه في فرنسا و أوسكار وايلد في انگلترا ، يهتمون بالفنون الأخرى ، ويتحدثون عادة عن (الفن) و ( الفنان ) دون الأدب على وجه التخصيص .

إنني اكتب الى قراء اللغة الانگليزية ، وسيكون اهتمامي بالأدب الانگليزي بشكل رئيس . ولكن من الواضح ان أي بحث في الجمالية يجب أن يأخذ بعين الاعتبار ممثليها في فرنسا . لقد كانت الجمالية ظاهرة أوروپية غربية وأميركية ( ان شئنا ادراج الشخصية المهمة : إدگار آلن پو ) . والكتّاب الذين كان تأثيرهم مهما في تطور الجمالية الانگليزية قد تأثروا هم كثيراً بكتّاب أوروپيين مثل بودلير و گوتييه في فرنسا ، و هيگل ، كفيلسوف جمالي ، في المانيا . وفي الوقت ذاته أرى ان الجمالية الانگليزية ، بالرغم من هذه التأثيرات الاوروپية ، ما تزال يمكن النظر اليها كتطور طبيعي عن الادب الرومانسي الانگليزي وعن الأفكار الرومانسية حول الخَيال الخلاق . لذلك سوف أضع التوكيد على الاستمرارية ، في انگلترا ، بين الرومانسية الانگليزية وبين الجمالية .

واحدة من المشكلات ، في معالجة مقتضبة نسبيا ، هي معرفة المدى الذي يجب أن يبلغه تحليل المصطلحات . فاصطلاح ( الجمال ) ذاته لا يمكن تجنّبه دون إسهاب في القول عقيم . (الجمال الحق ، والحق الجمال ) قال جون كيتس ؛ وقد ردّد هذه الصيغة أصحاب الجمالية أو أنّهم رفعواالجمال فوق الحق . ولكن ما الذي قصد كيتس ؟

محاولات تعريف الجمال أو وصفه كثيرة . الفيلسوف القروسطي المسيحي العظيم توماس اكواينس عرّف الجمال بأسلوب مقبول على انه ذلك الذي ، لدى الرؤ ية يسرّ ـ أي أنه يسر لمحض كونه موضوعاً للتأمل ، سواء عن طريق الحواس أو في داخل الذهن ذاته . والروائي الفرنسي ستندال ، من القرن التاسع عشر ، وصف الجمال بعبارات اكثر شروداً ، على أنه الوعد بالسعادة ـ وأظهر بذلك رؤ يا ربما كانت أعمق في المشاعر التي يثيرها الجميل . والتر بَيتْر ، خير من يمثل النظرة الجمالية في الحياة ، يكاد يرفض قطعاً ، في مقدمة **الانبعاث** ( ١٨٧٣ ) ان يعرّف الجمال :

الجمال ، شأن جميع الخصال الأخرى التي تمثُل أمام الخبرة البشرية ، مسألة نسبية ؛ ويصبح تعريفها دون معنى أو فائدة بالقياس الى صفتها التجريدية . فتعريف الجمال ، ليس بأكثر العبارات تجريداً بل بعبارات ملموسة جهد الامكان ، وايجاد صيغته ، لا

العالمية ، بل الصيغة التي تعبّر بشكل أكثر كفاءة عن هذا التصوير أو ذاك ، هو هدف من يسعى بحق لدراسة الجماليات .

بالنسبة الى بِيْتر ، الجمال خبرة مباشرة ، تحسّس فوق النبض ـ لا تجريدٌ يخلو من الحياة . وهو في الواقع يجعل ( الجمال ) اصطلاحاً شاملاً يضمّ انطباعاتنا التي نتلقاها ونتمتع بها من الأدب والفنون ومما يدعوه وردزورث ( عالم العين والأذن الجبار ) . وسنتّخذ استعمال الكلمة هذا هنا . وإننا اذ نتجنّب المسألة الفلسفية ، سوف نتخذ في الأقل القاسم المشترك الأصغر لما فهمه أصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر من كلمة ( جمال ) ، لكي نفهم في الأقل أين كانوا يبحثون عن الجمال وما الذي حسبوه معادياً له .

وتنهض مشكلة أخرى مع كلمة ( جمالي ) . فهنا يكمن خطر الابهام . تشير كلمة ( جمالي ) عادة الى محض ما هو جميل ( كما في عبارة ( خبرة جمالية ) اي خبرة ما يبدو لنا جميلاً ) أو الى الجماليات ، الدراسة الفلسفية للجمال والفنون . ( وثمة صيغة اخرى من ( الجماليات ) هي ( الجمالية ) التي تُستعمل اسماً ، كما في ( جمالية هيگل ) ـ أي فلسفة الجمال عند هيگل . الجماليات دراسة مسائل مثل : ما الجمال ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الأدب والفن ؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة ؟ فهذه ، اذن ،

مسائل جمالية . ولكن ( الجمالية ) هنا تعني شيئاً يختلف تماماً عما تعنيه ( الجمالية ) عندما تشير الى موضوع هذه الدراسة .

عندما تشير الكلمة الى الجمالية ، لا تشير الى الجميل حسب ، ولا الى محض الدراسة الفلسفية لما هو جميل ( مهما كانت وجهة النظر ومهما تكن النتائج ) ، ولكن الى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة . مثل ذلك : ( أوسكار وايلد قد دخل الآن مرحلته الجمالية ) ؛ ( أوسكار وايلد يغدو موضع هجاء ، في صبر گلبرت وسليقان ، كمثال على النمط الجمالي ) . ولكن الكلمة تستعمل بأشكال شتى ، قريبة الترابط والتداخل ببعضها ، مثل : ( انه يقيس كل شيء بمقياس جمالي ) . فهنا تشير كلمة ( جمالي ) الى الجمال في حد ذاته ، كما تتضمن مفهوم الجمالية كذلك ، اي ذات الموقف الذي يجعل الجميل مقياساً عاماً . ومن اجل تجنب الغموض ، سأضع ( جمالي ) أحياناً بين ( هلالين ) ، كي أشير الى كوني استعملها بمعنى مجموعة المعتقدات الخاصة المعروفة باسم الجمالية . وخلاف ذلك سأعتمد على السياق لأجعل المعنى واضحاً .

تقدم الجمالية مسائل على الصعيدين المنطقي والتاريخي معاً . فعلى الصعيد المنطقي نحن نسأل عن معنى

الأفكار : ما الذي نفهمه ، مثلاً ، من عبارة ( الفن من اجل الفن ) ؟ ومن وجهة النظر التاريخية ، نسأل متى ظهرت الأفكار ، وتحت أي ظروف ؛ كيف تشابه أو تخالف الأفكار من أوقات سابقة أو لاحقة ؛ أية دوافع أو مؤثرات كانت تعمل في الناس الذين اعتنقوها ؛ أية علاقة كانت لتلك الأفكار مع الحياة او الممارسة الأدبية والفنية .

ولكن الصعيدين ، المنطقي والتاريخي ، ليسا منفصلين تماماً ، فالأفكار ذاتها مسائل يسجلها التاريخ ؛ تتطوّر وتتغير ؛ تتصل بالحياة وبممارسة الفن والآداب . ولا يمكن ان تفيد معالجتها في شكل مجرد مطلق مثل المعادلات الرياضية ، فنحن نجد عند النظر في معنى فكرة ، اننا نهتم لا بمحض التحليل المنطقي بل بصورة أوسع بما كانت تعنيه تلك الفكرة الى أناس بعينهم ـ كتّاب ، فنانين ، نقاد ، منظرّين جماليين ـ في أوقات معينة من التاريخ . وفي حالة ( الفن من اجل الفن ) تكون الفكرة ، منطقياً ، شَروداً نوعاً ؛ ولكننا مع ذلك نقدر أن نجيب عن أسئلة حول معناها عند من دافع عن تلك الفكرة أو هاجمها . فيجب أن ننظر الى تلك العبارة في ضوء كتاباتهم أو أقوالهم المسجلة وفي ضوء ما يتعلق بها من الظروف المعاصرة . فالأفكار ، اذن ، يجب أن ينظر اليها في سياقها التاريخي ، بوصفها نابعة من ـ وبدورها مؤثرة في ـ الحياة ، والثقافة الموروثة والمعاصرة في

تلك الايام .

وقد يعترض بعضهم على مفهوم النجمالية ذاته : فيقولون إن الجمالية أسطورة ، تجريد يلبس قناع حقيقة ملموسة . وهذا الاعتراض يلمّح فعلاً الى خطر المبالغة في التبسيط ، واضفاء نسق بالغ الأناقة على حقائق معقدة . وقد يقال اننا ، لدى الحديث عن الجمالية ، ننتخب عدداً من الكتّاب والفنانين واعمالهم ، ونخلط بينهم - دون النظر الى الفروق - في صنف واحد ، ثم نعالج ذلك الصنف كأنه حقيقة قائمة بمعزل عن الأفراد الذين يضمهم ذلك الصنف . عند ذلك تغدو الجمالية ( تجريداً مجسّداً ) مفهوماً ذهنياً يُعالج كشيء ذي وجود موضوعي . على هذا الاعتراض استطيع الرد بالقول انه ، بالاستناد الى الحقائق التاريخية ، كانت توجد بالفعل ، في القرن التاسع عشر ، مجموعة معينة من الأفكار القائمة على شيء من التناسق ، ينطبق عليها اصطلاح ( الجمالية ) ؛ وأن أفراداً بالذات كانوا يشبهون بعضهم فيما يفكرون ويقولون ويكتبون ، وان هدفاً مشتركاً كان يجمعهم ؛ وأن قوة في حياة القرن التاسع عشر يمكن تمييزها كغيرها من القوى - اللاإمّعية ، مثلاً ، النفعية ، الداروينية ، أو الاشتراكية المبكرة ، قد ظهرت بالفعل وهي تتصف بكثير من الوضوح في الفكر والعمل . وفي الواقع اننا لا نقدر على تقديم وصف وافٍ لحضارة أي عصر دون

استعمال مفهومات عامة من نوع ( الجمالية ) . مثل هذه المفهومات تكون ذات قيمة بقدر ما تشير الى التآلف أو التنافر بين الأفراد فتعمل كقوى ملحوظة في المجتمع وتؤدي الى نتائج ملحوظة . فثمة ، اذن ، هذا القدر من الصحة في الاعتراض المحتمل الذي ذكرت : ولسوف ندرس كتّاباً بعينهم ، فنّانين ومنظّرين جماليين كأمثلة على وجهة النظر ( الجمالية ) ؛ ولكن الفرد يحتمل أن يكون اكثر من محض مثال . فانجازه يقدم مظاهر أخرى ، فهو قد لا يكون ( جمالياً ) في جميع الأحوال . ورغم ان هذه النقطة قد لا يمكن ملاحظتها بوضوح دائماً ، لكنها يجب أن تبقى دائماً في الذهن .

عاجلاً أم آجلا في دراسة الجمالية ، يجب أن نصل الى مسألة قيمتها كنظرة للحياة ، والأدب والفن : فنحن لا نستطيع البقاء على الحياد الى الابد . ومن الواضح أن أي تقويم عادل للموضوع يجب ان يأخذ الحقائق بعين الاعتبار ، حيث تكون الحقائق ذات مغزى ، وفي مسائل الرأي ، يجب الاعتراف ان عدداً من الآراء يمكن الدفاع عنها . ولكن اذا سلّمنا ان الجمالية تمثل مجموعة من المواقف الواضحة عموماً ، في الحياة والفن ، وهي ما تزال ممكنة اليوم ، لواجهتنا مسألة الاختيار : القبول أو الرفض - أو التوقف عن التفكير مطلقاً حول علاقة الفن بالحياة . فأما أن نعطي

المعايير ( الجمالية ) مكان الصدارة في سلوك الحياة ، أو لا نفعل . وإما أن نسلّم بأن الفن ـ كفنّ ـ له قيمته كجزء من نظام قيم أوسع ، من عملية حياة كاملة تشمل اهتمامات فوق ـ جمالية ، أو اننا لا نفعل . لذا كان من الواجب توضيح موقف كاتب هذه الدراسة .

إنني أتعاطف مع إصرار اصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر ، في موقفهم ضد فجاجة الاخلاقيين والنفعيين في ذلك الزمان ، بأن الفنَّ في الواقع فن وليس شيئاً آخر ـ وان قيمة الفن توجد في ممارستنا المباشرة له ، وليس فيما يقال عن تأثيره في السلوك . ومع ذلك ، يبدو لي أن الجمالية عند متابعتها بانتظام كموقف شامل من الحياة والفن ، يجب أن تقود الى نموّ داخلي من الانانية في الحياة و ـ ربما بخاصة في الأدب ـ الى تفاهة في الفن . في الفنون ( الأصفى ) كالموسيقى والرسم ، قد تكون الآثار أقل ضرراً . وحتى هنا ، نجد ناقد رسم جاد ، مثل روجر فراي ، في محاولته تفسير قيمة الفن ومغزاه ، يصل الى القول بوجود نظام أوسع من ( القيم الروحية ) يجد الفن فيها مكانه . يلعب الفن دوره في النظام العام للروح البشرية ؛ فعندما تسيطر الاهتمامات الجمالية كلياً على ذلك النظام ، تكون النتيجة ، قدر ما أستطيع القول ، حتماً في أحسن الأحوال ، تحديداً شديداً للشخصية ، وفي أسوأ الأحوال ، بحثاً عقيماً عن المثيرات .

# ١

# مظاهِر الجَماليــة

في دراسة الأدب الڤكتوري /عهد الملكة ڤكتـوريا ١٨٣٧ ـ ١٩٠١/ سرعان ما نصادف اشارات الى ( الفن من اجـل الفن ) ، ( الحـركـة الجمـاليـة ) ، ( الجمـاليـة ) ، ( أصحاب الجمالية ) . ونستنتج لذلك أن في أواخر القرن التاسع عشر ظهرت جماعة من الناس ميّزت نفسها بما تضفيه من أهمية على الادب والفنون الجميلة والجمال بوجه عام ، جماعة ينظر اليها أبناء بلدها نظرة عدم رضا في الغالب . وقد نرى أمثلة من ذلك في صور ده مورييه الساخرة المعاصرة في مجلة پنچ ، حيث يظهر الجمالي كشاب متكلف بشعر طـويل وسـترة مخملية وسـروال فضفـاض مـربـوط تحت الركبتين، تحفّ به صبايا مدنفات براهنّ الشوق . والاسم الذي يقفز إلى أذهان أغلب الناس ربما قبل غيره ـ بسبب نوع من السمعة الطريفة التي أحاطت به في المـأثورات الشعبية الانگليزية المعاصرة ـ هو اسم أوسكار وايلد .

ولكن عندما نحاول أن نفهم بصورة أدق معنى ( الجمالية ) ، ( الفن من أجل الفن ) والاصطلاحات المتعلقة بذلك ، تغيم الصورة . عندما نحاول الاطباق عليها ، تغدو الاصطلاحات نافرة شروداً . كانت عبارة ( الفن من اجل الفن ) صيحة معركة مفيدة للفنانين والنقاد الداعين الى حرية التعبير الفني ؛ ولكنها لا تصبح ، منطقياً ، ذات معنى الا عندما نستطيع الاجابة عن السؤال : ( ما الفن ؟ ) فالحركة الجمالية تاريخياً ظاهرة يمكن وصفها بالغموض ، لأن من الصعب القول ممن كانت تتألف ـ باستثناء أوسكار وايلد نفسه . ( وكان وايلد أقل أهمية كمنشيء أفكار مما توحي به سمعته ) . هل كان ثمة في الواقع أي شيء فيه كفاية من وضوح وتحديد يستحق تسميته باسم حركة قط ؟ مرة أخرى ، يعرَّف الجمالي غالباً كشخص يقدِّر الجمال ؛ ولكن الجماليين ، بهذا المعنى الواسع ، كانوا موجودين قبل القرن التاسع عشر ومنذ ذلك التاريخ أيضاً . ما الذي كان يميز ( الجماليين ) بخاصة ؟ أما كلمة ( الجمالية ) فهي تشير الى مظاهر شتى من ثقافة القرن التاسع عشر . كيف تتصل هذه المظاهر المختلفة ببعضها ؟

مهما تكن هذه الاصطلاحات شروداً ، فانها كانت تستعمل ، منذ أواسط القرن التاسع عشر وأواخره ، للاشارة الى اتجاه في الحياة الأدبية والفنية في ذلك الزمان ، ولم

يكن ذلك الاتجاه بالتأكيد محض اسطورة . ومهما يكن الغموض ، مثلاً ، في عبارة ( الفن من اجل الفن ) ، فانها كانت تعني شيئاً بالنسبة لمن نادى بها ولمن رفضها على السواء . وتداول هذه الصيغة ، في فرنسا ( الفن للفن ) وفي انكلترا ، معا ، يدل في الاقل ان الكثير من الناس في القرن التاسع عشر كانوا يهتمون بصورة جدية بقيمة الفن وطبيعته ، وبعلاقة الفن بالحياة . أين كانت منزلة الفن بالنسبة الى قيم أخرى ، مثل الاخلاق والنفعية المادية ؟ لم يكن السؤال جديداً : ففي **مقالة في الشعر** ( ١٩٥٩ ) يدافع سدني عن الشعر ضد الطهريين والنفعيين أيام اليزابيث . ولكن المسألة اصبحت في القرن التاسع عشر حساسة بشكل لم يسبق له مثيل . وفي وجه معارضة كبيرة ، تطور في مجال الادب والفنون وتقدير الجمال عموماً اتجاه يبحث عن إجابة كاملة لحاجة الفرد الى انجاز شخصي ، الى شيء يعطي حياته معنى . وكان الفن من أجل الفن أحد التطبيقات لهذا الاتجاه العام ، الاتجاه الذي تكون فيه ( الجمالية ) الاصطلاح الأكثر شمولاً .

لم تكن الجمالية ظاهرة واحدة بسيطة ، بل مجموعة ظواهر مترابطة ، تعكس جميعها قناعة بأن التمتع بالجمال يقدر وحده ان يعطي الحياة قيمة ومعنى . ومن الخير أن أشير الآن الى ما أحسب أن ( الجمالية ) تنطوي عليه .

وقد يفضل بعضهم استعمال الاصطلاح بشكل أوسع أو أضيق من الاستعمال الذي سأتّخذ . فقد يعرّف بعضهم الجمالية بشكل واسع بحيث يشمل كل من يضفي قيمة عالية على الفن وجمالات الطبيعة ، بغض النظر عن أية آراء حول أهمية الفن والجمال بالنسبة الى قيم اخرى في الحياة . احسب ان مثل هذا التعريف من الاتساع بحيث لا يقدّم أي معنى دقيق . وقد يؤدي الى حشر عدد من الكتّاب يختلفون جذرياً في نظرتهم : جون رسكن ، أخلاقي متزمّت وحامل لواء دعاوة عامة ؛ والتر پَيْتـر ، مبتعد وجامعي يهوى الفن والفلسفة ؛ وليم موريس ، اشتراكي ، حِرفي ماهر ورجل أعمـال ؛ وعدد لا يحـدّ من الآخـرين . من بين هؤلاء الكتّاب ، لا يمثّل الجمالية ، بمعنى دقيق ومفيد ، رسكن ولا موريس (في نظرياته ومشاريعه العملية) . ليس كل من يقدّر الفنون وخبرة الجمال يمكن أن يعطيهما أهمية فائقة شاملة بين الفعاليات البشرية . جون رسكن ، مثلاً ، كان منافحاً عما كان يعتقده جيداً في الفن : رسوم ترنر في **رسامون معاصرون** (١٨٤٣ - ٦٠) ، العمارة الغوطية في **أحجار البندقية** (١٨٥١ - ٣) وغيرها من الأعمال . ولكن الفن ، عند رسكن ، كان يتميّز بقيمة اخلاقية ودينية . ولو استعملنا عبارة قد يستعملها افلاطون لقلنا ان الجمال عند رسكن قيمة لا غنى عنها - تقديرها ضروري للحياة

الخيّرة، ولكن لا يمكن فصلها عن قيمتي الخير والحق، وهي في الواقع تأتي بعدهما . إحتل رسكن كرسي سليد في استاذية الفنون الجميلة في اكسفورد وتركت محاضراته أثرها في وايلد الذي عاد فيما بعد يقتبس من رسكن دون وجل كما فعل مع كتّاب آخرين . ولكن رسكن لم يكن يريد ان يقترن اسمه مع وايلد في الحط من القيم الاخلاقية، أو وضع الحياة في مقابلة الفن ، أو الحق ، في مواجهة الجمال . فمفهوم الجمالية الذي يضم رسكن مع وايلد ( أو پيْتر أو سوينبرن ) هو من السعة بحيث تغيم فيه الملامح؛ ولن يصبح الاصطلاح مناسباً عندما يشمل وجهة نظر يكون فيها الجمال ـ المعيار الجمالي ـ بمكان الصدارة . لذلك يبدو من الخير ان نحدد الجمالية بحيث نستثني اولئك المفكرين الذين ، رغم تقديرهم الفن وجمالات الطبيعة ، لم يرفعوها الى منزلة سامية ـ أو حتى شاملة ـ من الاهمية في سلوك الحياة .

ومن ناحية اخرى ، يمكن استعمال الكلمة بمعنى أضيق من المعنى الذي اصطفيه . فقد تعني الجمالية ، في الكثير من الأذهان ، الأدب والفن في تسعينات القرن الماضي ؛ كما يمكن النظر اليها ، وفي الذهن كتابات وايلد وسلوكه العام ، مع رسومات أوبريه بيردزلي ، كظاهرة لخاتمة القرن . ولكن اصطلاح ( الجمالية ) صار

يستعمل بمعناه المناسب ، كما سنرى ، منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وفي أواخر الستينات ، ينادي سوينبرن بمبدأ الفن من أجل الفن ، كما ينادي والتر پَيْتر بفكرة معالجة الحياة ذاتها ( بروحية الفن ) . ويبدو اصطلاح ( الجمالية ) مناسباً لهذين الموقفين . ولو أن الاصطلاح لم يطلق على هذه التطورات في أواسط الفترة الڤكتورية ، لعاد من الصعب أن نتلمّس له تطبيقاً ـ منطقياً كان أم تاريخياً . لذلك سأحاول أن أسلك طريقاً وسطاً بين استعمالين ، يفرط أحدهما في السعة ويبالغ الآخر في الضيق .

من المناسب تناول الجمالية في مجالات ثلاثة : كنظرة للفن ؛ كنظرة للحياة ؛ وكاتجاه عملي في الادب والفنون ( وفي النقد الادبي والفني ) . يتطابق المجال الأول مع الفن من أجل الفن ؛ والثاني مع ما سوف أدعوه ( الجمالية التأمّليّة ) ـ فكرة معالجة الخبرة ، ( بروحية الفن ) ، كمادة للاستمتاع الجمالي . والمجال الثالث أشد صعوبة لدى التلخيص في عبارة : ومن الأسهل بصورة مؤقتة أن يشار اليه بعبارات سلبية : اتجاه ، في الكثير من الشعر والرسم في تلك الايام ، ليس الى محض الابتعاد عن الوعظية الاخلاقية ـ بل عن أي شعور من جانب الفنان انه مطالب بالتحدث باسم عصره أو بالتحدث اليه أصلاً . وليس جميع الشعراء والرسامين ممن كان يعمل بروحية الجمالية مستعدين

لقبول نظريتها . لكن عملاً مبدعاً من النوع الذي يـدور بذهني هو نوع ينتظر من داعية الفن من أجل الفن أن يقبل به : لقد استعملت عبارة ( الفن من أجل الفن ) حتماً في تحدي الوعظية، وفي أية اشارة الى ان قيمة القصيدة تتكون من علاقتها بتصرف الحياة .

وسوف يكون من المناسب ، في ما تبقى من الفصل ، تقديم ملخص عام للجمالية ، في المجالات الثلاثة التي حددتها . كنظرة للفن ، تمثل الجمالية محاولة جذرية لفصل الفن عن الحياة . وقد يقبل الكثير من الناس بالقول ان الفن يختلف عن الحياة ؛ ولكن الموقف الجمالي يؤكد ذلـك الاختلاف الى حد القول إن الفن لا علاقة له بالحياة ، لذلك فهو لا يحمل مضمونات أخلاقية . في انكلترا مهّد لهذه النظرة ، في بواكير القرن ، چارلس لام في مقاله الشهير عن كتّاب الدرامه في عصر عودة الملكية/ ١٦٦٠ حتى أواخر القرن/اذ يقول لام ان عالم هؤلاء الدراميين يشبه عالم الحكاية الخرافية ، وان المسرحيات لا تشير الى خبرة مألوفة واننا لذلك لا نميل الى اعتبار سلوك الشخصيات نموذجاً نحتذيه . وعند تطبيق مثل هذا الموقف على الادب والفن جميعاً فانه يسوّغ الفن من أجل الفن . كانت فرنسا متقدمة على انكلترا في تطوير مفهوم الفن من أجل الفن ( الفن للفن ) على يد تيوفيل گوتييه ، الشاعر الروائي المشهور ،

في مقدمة متحيّزة لروايته المشهورة ، التي أثارت فضيحة في زمانها ، **مادموازيل ده موپان** ( ١٨٣٥ ) . منطقياً ، تعاني الصيغة من حركة دائرية : ترى ، ما الفن ؟ قد يتفق اثنان في الاعتقاد بالفن من أجل ذاته ، ولكنهما يقصدان أشياء تختلف تماماً ، لأن مفهوميهما عن الفن مختلفان . وعند النظر من وجهة تاريخية اكثر منها منطقية تعود الصيغة اقل ضبابية. بوسعنا فهم دوافع اولئك الذين استحدثوها ، وفهم ما كانت الصيغة تنطوي عليه عملياً . لقرون عدة ، اتفق الناس عموماً على قبول النظرة التي تعزى الى الشاعر الروماني هوارس في كتابه **فن الشعر** ، بأن وظيفة الشعر ( والفن عموماً ) التعليم والامتاع ( رغم ان هوارس ، في أحد المواضع ، يقول ( أو ) وليس (و) - حرفياً : أو التعليم أو الامتناع ) . وقد أكد بعض الثقات التعليم وبعضهم الامتاع ؛ ولكن الوظيفة المزدوجة للادب والفنون الجميلة كانت مقبولة ، من العصور القديمة حتى القرن الثامن عشر وما بعده ، بما يشبه الاجماع بحيث اننا غالباً ما ننسى ذلك الأمر .

يمكن تفسير الفن من أجل الفن بالقول ان الجمالي في القرن التاسع عشر نبذ التعليم كتسويغ للفن ، واستقر على الامتاع وحده . فكان يقال إن في التمتع بعمل فني ، نحن ندخل عالماً لا يختلف عن مألوف الواقع حسب ، كما يقول النقاد من ارسطو فصاعداً ، بل إنه لا يتصل به بشكل ذي

مغزى عملي . والعمل الفني الأصيل قد ينطوي على تعليم ـ فمن الصعب ، مثلاً ، ان نتصور عملاً أدبياً لا نفيد منه شيئاً بالمرة ؛ ولكن التعليم عرضي حسب ، ولا يتصل قط بقيمته المميزة كفن . لذلك غدا ، من ناحية عملية ، من غير المشروع مطالبة العمل الفني بنقل التعليم الاخلاقي او الايحاء به ، سواء بالوصية أو بالمثال . فالعمل الفني يجب الا يثمّن لأجل أي شيء قد يؤثر في سلوكنا أو حتى موقفنا العام من الحياة ؛ بل يجب ان يثمّن لما يقدمه من متعة جمالية مباشرة حسب . فالفن ، كما يقول والتر پَيْتر ، ( يأتي اليك قائلا بصراحة إنه لن يضفي سوى أعلى الخصائص على سويعاتك وهي تمرّ ، ومن أجل تلك السويعات حسب ) .

تضفي الجمالية عادة قيمة عالية على ( الشكل ) في الفن ، اذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع . هنا ندخل مجالاً وعراً ، يصعب فيه الوصول الى استعمال الاصطلاحات بشكل واضح محدد ، كما يصعب غالباً تفسير آراء المفكرين الذين لم يقيموا على رأي ثابت . فكتّاب مثل سوينبرن و پَيْتر يختلفان عن بعضهما ، واحياناً ، يختلفان مع نفسيهما . والظاهرة الثابتة الوحيدة هي التثمين العالي ( للشكل ) ( بمعنى بعينه ) والحط ، ولو نسبياً ، من الأهمية الفنية للموضوع . ونجد آراء شتى حول

المسألة المحيّرة التي تعالج علاقة الشكل بالموضوع- أين يبدأ الشكل وأين ينتهي الموضوع . بصورة عامة ، نستطيع القول ان النظرة الجمالية حول المسألة تتراوح بين احتمالين اثنين . الأوّل يقول إن الشكل شيء يمكن فصله بوضوح عن الموضوع- ولنقل عن موضوع قصيدة والمواقف التي تعبّر عنها ـ وان الشكل ، بهذا المنظور ، هو المهم الوحيد ، بقدر ما يتعلق الأمر بالخاصية الفنية .

تفترض هذه النظرة أن ثمة خصائص شكلية معينة ـ في الشعر ، اشياء من قبيل أنماط القوافي ، مؤثرات الايقاع ، مما يدعى الآن ( النسيج اللفظي ) ، المفردات ، الصور الشعرية ـ مما يمكن تثمينها لذاتها بشكل مطلق ، مستقلة عن الفكرة التي تكون تلك الخصائص الشكلية وساطة لها . كان من المألوف في نظرية الأدب في القرن الثامن عشر اعتبار اللغة ( رداء الفكرة ) مما يتضمن القول ان الفكرة هي المهمة . ولكن الموقف الجمالي المتطرف يعكس شعار القرن الثامن عشر ويقدم الرداء على أنه الشيء المهم فعلاً ؛ والفكرة محض عارضة في شبّاك حانوت يعرض عليها الرداء . هنا عنصر حقيقة واحدة ـ فنحن عند قراءة قصيدة لا نهتم عادة بصدق ما تعبّر عنه من أفكار كما يجب أن تكون عليه الحال اذا صادفنا نفس الأفكار في دراسة فلسفية مثلاً . ( أما كون هذه النظرة تعطي تفسيراً مقنعاً عما نحن مهتمون به

فعلا عند قراءة قصيدة ، فتلك مسألة أخرى ) .

النظرة الثانية ـ الأكثر قبولاً ـ تقول ان في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة . فقد يكون من المناسب عند الحديث عن عمل فني اختيار عناصر شتى ووضع جزء منها تحت عنوان ( الشكل ) وجزء آخر تحت عنوان ( المادة ) . ولكن في استجابتنا المباشرة ، يندمج الشكل بالمادة في مجمل الانطباع الذي يتركه العمل فينا . فعندما استمتع بقراءة قصيدة ، لا استطيع القول انني مدين في هذا الجزء من تجربتي الى الفكرة ، وفي ذاك الجزء الى اللغة ، أو الصور الشعرية ، او الايقاع الذي ينقل التجربة . مجمل تجربتنا مع القصيدة لا يقبل التجزئة ، ورغم ان بعض العناصر قد تقع في منطقة الضوء والاخرى في الظل ، فهي ما تزال تؤثر فينا مجتمعة مع بعضها . فمثلاً ، هل نستطيع التمييز بوضوح بين الاثر العصبي الفسلجي الصرف الذي يحدثه ايقاع شعري بعينه ، وبين أثر عاطفي أكثر تعقيداً يصدر عن اجتماع الايقاع مع المشاعر المصوّرة ؟ ولنأخذ مثلاً بسيطاً من قصيدة فليكر :

## انشودة المحاربين :

نحن الذين نكرُّ اسرع من مصير .
وعلى ظهور السابحات مع العشيّ او البكور
ننثال فوق حصونكم عصفاً ، فقل يا شاحبين
ممن ملكتم مغرب الشمس ، احذروا ، جاء النذير !

تأثير المشاعر الحربية وتأثير نسق الوزن والقافية الملحاح لا يمكن فصلهما عن بعض . ولو استعمل نفس الوزن في سياق آخر ـ ولنقل في سياق فكِه ـ لكان له تأثير مغاير . ( الشكل ) و ( المادة ) يؤثر واحدهما في الآخر . وحدة التجربة هذه في الاعمال الفنية هي التي أوحت الى والتر پَيْتر بمقولته الشهيرة بأن الفن جميعاً يطمح الى حالة الموسيقى ، حيث يكون الشكل والمادة ، حسبما يرى ، مما لا يمكن التمييز بينهما . ومن ناحية اخرى ، كان سوينبرن يكتب أحياناً كما لو كان الشكل والمادة كيانين منفصلين ، والشكل ، كما فهمه ، هو كل ما يهم . ولكن پَيْتر و سوينبرن كانا يدعوان الى ذاتية الفن ضد اولئك الذين يريدون تثمين القصيدة أو اللوحة أو المنحوتة بمقدار الصحة الفلسفية أو الاخلاقية في العواطف المصوّرة . ( وبهذا المعيار يستطيع المتزمّت الڤكتوري ان يرفض قصيدة مارڤيل : ( الى حبيبته اللعوب ) بدعوى انها تشجع الأباحِيّة ) . لا يجادل پَيْتر حول أفضلية الشكل ؛ ولكن

يبدو أنه يؤمن ، ولو أحياناً ، بأن ( الشكل ) شيء لا يمكن فصله عن المادة ، بل هو بالضبط الوحدة الكاملة التي تحتوي المادة ، وبالنسبة اليها ( لا بالنسبة الى أية مقاييس خارجية ، أخلاقية أو دينية أو غير ذلك ) تكتسب المادة قيمة جمالية متميّزة .

مثل هذه الآراء عن الشكل والمادة تقوم على الفرضية القائلة إن الأدب والموسيقى والفنون التخطيطية لها من الصفات المشتركة ما يجعل اصدار أحكام عامة حول ( الفن ) بشكل عام يصدق عليها جميعاً بشكل خاص وانها ، في الواقع ، أشكال عدّة للشيء الواحد : الفن . هذه الفرضية ما تزال شائعة . ومن المفيد ذكرها لانها كانت في القرن التاسع عشر ترعى مثال ( الفن الخالص ) و( الفنان الخالص ) مما كان له أبلغ الأثر في الأفكار عن الأدب . فيمكن القول إن الأدب فن غير خالص ـ كما يرى ناقد فن معاصر مثل كلايف بيل ـ لأنه يعتمد ، خلاف الموسيقى وأكثر من الفنون التخطيطية بكثير ، على الأفكار ؛ وهكذا فانه غالباً ما يطمح ، لا الى حالة الموسيقى ( الفن الخالص المثالي عند يَيْتر ) بل الى حالة الحديث غير الفني . وهكذا قد يحيد الروائي عن طريقه فيتخذ دور عالم النفس ؛ أو يتخذ الشاعر الديني دور عالم اللاهوت . وقد يقال ان على الادب منافسة الفنون ( الأصفى ) . فالاهتمام الشديد لدى

رجال مثل سوينبرن و پيْتر بالرسم والنحت ربما شجّعهما على النظر الى العمل الأدبي كغرض فني ، يمكن مقارنته كثيراً بعمل في مجالات اخرى . مثال آخر على هذا الاتجاه رأي الروائي جورج مور حول ( الشعر الخالص ) ـ الشعر الذي لا يعطي رأياً في الحياة أكثر مما تفعل زهريّة صينية نفيسة . هذا المثال الذي يحسب القصيدة غرضاً فنياً خالصاً ما يزال موجوداً في العصر الحاضر : فهو مثلاً في المنطوى من مقولة الشاعر الأميركي آرچيبالد ماكليش : ( ليس على القصيدة أن تعني بل أن تكون ) .

الطريقة الأخرى لتفسير الفن من اجل الفن، اذن، هي رؤية العبارة كمحاولة للنظر الى التعبير الفني جميعاً بنفس الطريقة التي ننظر فيها الى الموسيقى والفن التخطيطي غير التمثيلي ـ الخزف ، الرسومات التزويقية الصرف او التجريد في الرسم والنحت في القرن العشرين ، وهكذا ، في الأدب ، يحاول الكاتب ان يستثير نفس الاستجابة الجماليّة الخالصة التي تستثيرها زهريّة او قطعة مجوهرات نفيسة . والاتجاه المنطقي للفن من أجل الفن ـ إن كان ثمة من يتبع ذلك الاتجاه فعلاً ام لم يكن ـ هو ، حسب هذا التفسير ، ليس محض الابتعاد عن الوعظية الأخلاقية ، عن أي تعليق على الحياة ، بل الابتعاد عن المعنى ذاته . وهذا ، بالطبع ، تفسير متطرف ، ولكن فيه ما يكفي من التسلسل المنطقي من

فكرة ان الفن منسلخ تماماً عن الحياة . والمثال الذي يفترضه هذا التفسير غير ممكن تماماً في الأدب ، ولكن ، ان كان المعنى لايمكن حذفه ، فبالامكان مذقه الى درجة لا نعود نحس به بوضوح ، وبعض الشعر الفكتوري ، كما سأبيّن لاحقاً ، يتحرك فعلاً بهذا الاتجاه .

فكرة ان يكون الأدب ( فنّاً خالصاً ) تمثل الرفض الكامل لمطالبته ان يحمل رسالة اصلاح . وعلى مستوى ادنى ـ و ( جمالي ) بصورة هامشية حسب ـ قد تعني عبارة الفن من أجل الفن محض المناداة بحرية الفنان ( أو حتى مسؤوليته ) ، ان يعبر عما يريد التعبير عنه . ويجب الا ينساق وراء توقّعات ا لآخرين او حتى وراء معتقداته هو ، ان كان في ذلك ما يغريه على تقديم عرض دعاوة او مواعظ . على الفنان ان يتعلم التفريق بين ما يناسب التعبير الفني وما لا يناسب ، بالنسبة اليه في الأقل ،وهكذا نرى يَيْتر يمدح كيتس و لام كمعبّرين عن ( محبة الفن من أجل ذاته ) . فقد حدّدا نفسيهما بما كانا يقدران على التعبير عنه في شكل أدبي ، بينما غيرهما من الكتّاب الرومانسيين مثل وردزورث و شيلي خرجا الى مشاغل سياسية وفلسفية لا يمكن تطويعها فنياً ، الى جانب كونها ذات اهمية عابرة . هنا أيضاً يوجد عنصر حقيقة : لا يسع الكتّاب دائماً ان يقدّموا تعبيراً أدبياً مؤثراً عن كل ما تصمّه قلوبهم : فالعقيدة السياسية

الراسخة ، مثلاً ، لا يصاحبها دوماً ، حتى عند النابغين من الشعراء ، قدرة على كتابة شعر سياسي جيد . واذ تفرض عبارة الفن من أجل الفن على الفنان ان يكون مخلصاً لموهبته الخاصة رغم حدودها فانها تتمتع بصفة عملية ، رغم انها في الوقت ذاته يمكن ان تعيقه عن توسيع حدوده بشكل أصيل . اذ كيف يتسنى للكاتب ان يتأكد من حدود طاقاته إذا لم يكن عن طريق توسيع مداه ـ كما كان يفعل كيتس حتى آخر ايامه ؟ وفي الواقع إن ملاحظات من النوع الذي ذكرناه عن پَيْتر لم يكن يقصد منها تشجيع اي كاتب يهتم بخاصة بالتعبير عن آراء سياسية او دينية او فلسفية .

وفي آخر المطاف ، يمكن النظر الى الفن من أجل الفن من زاويتين : زاوية الفنان وزاوية الجمهور ، فقد تشير الى انعدام اية حاجة الى قصد خارجي يهدف الى التهذيب او التعليم من جانب الفنان ـ او حتى الى عدم الرغبة في مثل هذا القصد ، او قد تشير الى انعدام الرغبة في التهذيب او التعليم من جانب القارىء ( أو المشاهد او السامع ) . وعموما يمكن ان تشير العبارة الى الأمرين معاً ، رغم ان دعاة المذهب من امثال سوينبرن و گوتييه يمكن ان يؤثر عنهما اهتمامهما الأول بمشكلات الكاتب . ومهما يكن ، فان المفهوم ينطوي على عناصر حقيقة : فقد يصح القول ان الفنان نادراً ما يكون ، وهو في فورة التأليف ، شديد الاهتمام

بأي شيء عدا ما بين يديه مباشرة ، وصحيح أيضاً ان رغبة شديدة في التهذيب ليست بأفضل حالات الذهن وهو يقبل على عمل فني . وهذا لا يستتبع القول بحال ان العمل الفني لا يمكن ان يجسّد ، او يعبِّر عن ، رؤيا في الحياة ، ويجري تثمينه بسبب من ذلك .

* * *

ولنعد من الجمالية كنظرة في الفن الى الجمالية كنظرة في الحياة : فهذا يتضمن تناول الحياة ( بروحية الفن ) ، كشيء يثمَّن لما فيه من جمال ، وتنوع ، ومنظر درامي . يوجد القول المأثور في الإنگليزية عن هذه النظرة في المقال الختامي في كتاب والتر پَيْتر **الانبعاث** ، وهو مجموعة مقالات عن الفن والأدب نشرت أول مرةفي مجلدواحد عام ١٨٧٣. فمن أجل ان نحيا الحياة الجمالية ، كما يصفها پَيتر ، يجب ان نطوِّر جميع ما لدينا من مجال وعيٍ ، وذكاء نفّاذ ، وإدراك حسّي ، وقدرات استبطان . لقد اتُّهم پَيْتر أنه يدعو الى الانانية والشهوانية . التهمة الأولى تنطوي على بعض الحق والثانية تجانب العدالة . فقد كان يدعو الى تطوير حساسية منوّعة لا الى اغراق الذات دون وعي أو التركيز بشكل غير متوازن على مجال خبرة واحد دون غيره . ومع ذلك من السهل ان تصطدم جمالية پَيْتر مع أية ممنوعات اخلاقية متزمتّة ، فقد كانت تتعارض بشدة مع اخلاقية المتطهِّرين . وكان النقاد المعادون لكتاب **الانبعاث** على حق

إذ رأوا فيه ما يدعو الى تقويض مألوف المقاييس الموروثة . أقصد بعبارة ( اخلاقية المتطهّرين ) ، سابقة الذكر او ما يدعى اليوم أحياناً ( الأخلاق الپروتستانتية ) ، قانون سلوك ، نشأ عن مذهب المتطهِّرين في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في توكيده على الجد والاعتدال والنشاط المفيد . فالحياة الخَيِّرة ، حسب هذه النظرة ، حياة نشاط في الأساس ، والحياة صراع اخلاقي ، تمثل مجازاً بمسيرة ( كما في كتاب بَنْيَنْ : **مسيرة الحاج** ) او بمعركة ، لقد لقيت اخلاق المتطهِّرين هذه قبولا حسنا لدى عامة الطبقة الوسطى من المنشقّين التي كانت تضع بتزايد الأسس التي قام عليها المجتمع الڤكتوري . ومن جهة اخرى كانت النظرة الجمالية تنطوي على التجرّد . على تجنّب الانغماس الكامل في الشؤون العملية . والجمالي يطمح ان يعامل الحياة ، لا كمعركة بل كمنظر . وكما هي الحال غالباً ، فان كاتباً فرنسياً ، وليكن ڤيّيه ده ليل - آدام ، من خلال بطل آكسل (١٨٩٠) ، يستطيع التعبير بتأثير بالغ عن وجهة النظر هذه بقوله : ( نعيش ؟ بوسع خدمنا ان يفعلوا ذلك عنّا ) . عن طريق التجرّد حسب يستطيع الجمالي ان ( يثمّن ) الحياة كمشاهد ، فهو يشاهد حتى عواطفه بالذات . ( ويفترض ان هذا ينطوي على صعوبة كونه داخل ذاته وخارجها في آن معاً ) .

وهكذا يصبح المقْتَرَب الجمالي نحو الحياة تأمّلياً ، لا فاعلاً . وسوف استعمل اصطلاح ( الجمالية التأمّلية ) لتوكيد هذه النقطة ، وللتمييز بين الجمالية كنظرة للحياة وبين عبارة الفن من أجل الفن ، التي هي غالباً تعبير عن سياسة يتبعها ممارسو الفن الفاعلون .

في خاتمة الانبعاث ، يعبّر بَيْتر عن تشكّك مملول . فنحن نبحث عن الحقيقة ، ولكننا لا نجد في العالم حولنا سوى تغيّر وتلاحق ظواهر دائم . واذا انقلبنا الى الداخل ، نجد وعينا ذاته لا يقل شروداً ، ودفقاً من مشاعر آنيّة وأفكار . لا يسعنا الثقة بأية حقيقة صامدة خلف دفق الظواهر ، ولا يسعنا الاطمئنان حتى الى كوننا نمتلك أية هوية ثابتة . العالم يبتعد منزلقاً على الدوام ، ونحن معه . فماذا يسعنا فعله اذن سوى الاستفادة القصوى من الخبرة وهي تَمرّ ؟

عندما يذوب كل شيء تحت أقدامنا ، علينا ان نتمسّك بأي شعور فذّ ، بأية مساهمة في المعرفة قد تلوح تحت انقشاع الأفق لتطلق الروح من عقالها لحظة ، بأية اثارة للمشاعر او عجيب الأصباغ وغريب الألوان والروائح ، بما صنعته يد الفنان ، بما يوحي به وجه صديق .

نحن متأكدون من شيء واحد حسب : الموت . ( نحن جميعا تحت حكم الموت ، ولكننا مؤجّلون الى أجل

غير مسمى ). فلنستفد جهدنا من الحياة اذن طالما كانت في حوزتنا .

من ناحية عملية ، يعتمدالكثير على ما نظنه افضل وسيلة للاستفادة القصوى من الحياة . بالنسبة الى بِيْتر ، يعتمد كل شيء على « وعي معجّل مكثّف » ، وهي خبرة مركّزة ومنوّعة في آن معاً . ويجب ان يقلّل من كل ما له طبيعة التكرار ـ بما في ذلك ، كما قد نحسب ، السلوك الملزم عند الشهواني المبتذل . ( ويمكن القول ان اخفاقنا هو في مجال تكوين العادات ، فالعادة ، برغم كل شيء ، لها علاقة نسبية مع عالم رتيب ، وهنا لا يكون سوى قصور العين مسؤولاً عن ظهور شخصين او شيئين او موقفين بمظهر المتشابه . )، فكيف لنا اذن ان نحتفظ بمثل هذه الحساسية اليقظة ؟ لا يصف بِيْتر بدقة طريقا بعينه ، فقد كانت اهتماماته اوسع مما قد توحي به سمعة الكاهن الاعظم للجمالية الانگليزية . لذا فهو يوصي بدراسة الفلسفة ، ولكن الملاحظ انه لا يوصي بها كوسيلة لبلوغ الحقيقة ـ ( الحقيقة ) لا يمكن بلوغها ـ ولكن لأنها تنير جوانب الخبرة . ( لذا فان دراسة مسألة الارادة الحرة والجبرية قد لا تقدم جواباً ، ولكنها تزيد من وعينا بالوضع البشري ، حيث تمثل ( الحرية ) و ( الجبرية ) وجهين مختلفين ) . ( النظريات او الافكار الفلسفية ، كوجهات نظر ، وادوات نقد ، قد تساعدنا

في تجميع ما قد تفوتنا ملاحطته من دونها ) . وهذا على اية حال ، يشكل قبولا محدوداً بالفلسفة . ولكن الفن ، بالنسبة الى پَيْتر ، يضيف أكثر شيء الى خبرتنا :

> مثل هذه الحكمة نجدها بوفرة في الحماس الشعري ، في الرغبة في الجمال ، في محبة الفن من أجل ذاته ، لأن الفن يأتي اليك ، قائلاً بصراحة إنه لن يضفي سوى أعلى الخصائص على سويعاتك وهي تمرّ ، ومن أجل تلك السويعات حسب .

الاشارة هنا الى ( محبة الفن من أجل ذاته ) ، بادية الوضوح في منطوياتها : يجب تثمين الفن لما يتركه من انطباع مباشر ، لما يعطيه لحظة التقدير ، لا بسبب آثار لاحقة مفترضة حسب . وهذا يتماشى مع ملاحظته السابقة : ( ليست ثمرة الخبرة بل الخبرة ذاتها هي القصد ) .

بينما تتطلب الجمالية التأملية خبرة غنية ومنوعة . فهي قد تطلب انسجاماً من الحياة ، مما يدعوه أغلب الناس حياة ، وقد ارغمتهم الظروف على الانغماس في علاقات شخصية والاشتباك في مشاغل محددة . ومن الواضح انها تفترض مقدماً وجود الفراغ والحرية من الضغوط الرتيبة ، وربما نجد احسن مثال على الانسحاب الجمالي من الجياة في شخصية ديزيسّانت ، بطل رواية **على العكس** ( ١٨٨٤ ) ، للكاتب الفرنسي ج.ك. هويزمان . يحبس ديزيسّانت نفسه في

غرفته ، وبمساعدة محفّزات شتى ، بما في ذلك اشياء كنسية قروسطية وروايات ديكنز ، يحاول ان يضفي صفة موضوعية على عالم خياله الخاص ، ومرة دفعه الحماس لديكنز انه شرع برحلة الى لندن ، ولكنه راى الكثير من السواح الانگليز وعاداتهم في پاريس بحيث قرّر انه راى من انگلترا ما يكفي لزيادة تقديره لديكنز ، ويعود إدراجه .

ولكن الجمالية التأملية تستطيع ان تفرض من المنطويات الاخلاقية الفعلية أكثر مما نجده في خاتمة الانبعاث ، فتقدير الحياة ينطوي على تقدير الناس وفهمهم بصورة أكبر واعمق . وهكذا نجد پَيْتر في موضع آخر يدعو الى اخلاقية التعاطف ، التي من شأنها تذويب الصلب من القواعد الاخلاقية غير المطواعة وتقدير الناس من خلال اعتبار الظروف والمزاج الشخصي . وهناأيضاً تختلف الجمالية عن اخلاق المتطهّرين التي تقوم على ( لا تفعل كذا ولا تفعل كيت ) .

تعكس الجمالية التأملية طموحاً مألوفا في عصر ڤيكتوريا نحو الثقافة الشخصية ـ او ( الثقافة الذاتية ) كما كانت تدعى أحياناً . في خاتمة الانبعاث ، ينال مثال الثقافة الذاتية تأكيداً خاصاً . بالنسبة الى پَيْتر لا يكون تطوير الحساسية امراً مرغوباً حسب ، انه الشيء الوحيد الذي يعطي الحياة مغزى ، وعلى المستوى المثالي ، يستوعبها برمّتها .

ان تحترق دومابهذا اللهيب الجوهري القسوة ، ان تحتفظ بهذه النشوة ، هو النجاح في الحياة .

ليس هذا بالمفهوم التقليدي للنجاح . فكمايفعل ماثيو آرنولد في **الثقافة والفوضى** ( ١٨٦٩ ) وفي مواضع اخرى ، ينعى پَيْتر على هذا الانشغال الذي يدعوه آرنولد «الآلية» ، اي الموقف الذي ينظر الى الحياة من خلال الوسائل والغايات ، فيغدو كل شيء في الواقع محض وسيلة الى شيء آخر ؛ والانجاز الشخصي يؤجل الى غدٍ لا يأتي أبداً، وكما يقول پَيْتر في مقال عن وردزورث ، يصبح الناس ( مثل الاشواك في تشوّقهم لانتاج الأعنابِ ) . في هجومه على ( عملية ) قصيرة النظر كهذه ، يشترك پَيْتر مع آرنولد ، ولكنه لا يشاطره وعيه الاجتماعي : فهو يكتب من أجل قلّة من الأرواح المقرّبة ومع ذلك بوسعنا ادراك القصد وراء عبارته المتحدّية : ( ليست ثمرة الخبرة بل الخبرة ذاتها هي القصد ) - اي ان من المحتمل الانشغال بوسائل العيش ، واهمال العيش ذاته .

* * *

الوجه الثالث للجمالية - كاتجاه عمليّ في الادب والفن ، وفي النقد الادبي والفني - لم نشر اليه حتى الآن بشكل سلبي ، كحركة تبتعد عن الوعظية ، وعن أي تظاهر

للتعبير عن درس او تفسير فلسفة في الحياة . هذا الاتجاه يمكن النظر اليه كمتعلِّق بمبدأ الفن من أجل الفن ، والتطبيق في حدِّه الأقصى ، شأنه شان المبدأ ، يجتهد في الابتعاد عن المعنى ذاته ، نحو شيء يشبه ( الشعر الخالص ) كما يراه جورج مور . لقد تطوّر عن ذلك : حركة ، في الشعر والرسم معاً ، تبتعد عن الحياة المعاصرة وتغور في مطاوي القِدم ، تنسج أوابد الخيال وأجواء المراعي ؛ التصوير ، وبخاصة في الشعر ، الذي يتناول حالات في الذهن كانت ، في حدود المألوف من المقاييس المقبولة والمحرّمات ، اما موضع شك في حد ذاتها ، او ذات صفة حميمة لا تسوّغ عرضها على الملأ ، تثمين كبير للصور الحسية ـ وبخاصة البصرية ـ والأوصاف ، وشيء من الطمس او الغموض في مادة الموضوع . وقد تم الوصول الى هذا الأثر الأخير ، في الشعر ، عن طريق اخضاع الاستعمال الدقيق للغة الى استحضار حالة نفسية شبه موسيقية ، وعن طريق اضاءة الوسائل الاسلوبية والشكلية ، لا لمحض كونها تناسب المادة بل لكونها محيّرة في حد ذاتها .

تتماشى جميع هذه التطورات في الأقل مع روحية الفن من اجل الفن ، كما كانت تفهم في ذلك الوقت ، وجميعها تظهر لدى شعراء من أمثال دانته گابرييل روزيتّي و سوينبرن اللذين كانا على أوثق ارتباط بالجمالية . ومن

الواضح أننا لا نستطيع القول إن اي شاعر يعبّر عن مثل هذه الخصائص كان ملتزماً بالافكار ( الجمالية ) ، كما ان جميع التطورات موضع البحث ليست بالضرورة مرتبطة بمثل هذه الأفكار . فمثلاً ، التعبير عن حالات الذهن موضع الشك يمكن تماماً ان تستثيرها دوافع لا تمتّ الى الجمالية ، بصلة : فشاعر ڤكتوري مثل روبرت براوننگ ، ليست بنا حاجة انوكيد تحيّزه الى جانب الشاذ من الاشخاص والعواطف ، لم تكن فلسفته ( جمالية ) بحال . ومن ناحية ثانية ، التطور الآخر ـ الارتفاع بالقيم الموسيقية او التصويرية في الشعر ، فوق الفكرة المحددة او التحديد الواضح للموضوع ـ هو تطور يجد اوضح تسويغ له في المفهومات الجمالية عن ( الفن الخالص ) .

لذلك ، يمكن ان تنزلق العلاقة بين النظرية والتطبيق بسهولة نحو المبالغة في التبسيط . ولكن النظريات ( الجمالية ) لم تكن تتكوّن بمعزل عما كان يجري فعلاً في المعاصر من الأدب والفن ، وغالباً ما كان التنظير يصمَّم لكي يفسِّر التطبيق ويسوّغه . وقد كانت النظريات والتطورات العملية تشهد معاً على الافتراق بين الفنان وبين المسار الرئيس للحياة المعاصرة والفكر . ولم يكن هذا الافتراق شاملاً : فهو واضح ، مثلاً ، في الشعر دون الرواية في شعر تِنسُن المبكر اكثر مما هو في قصيدته

**رعويات الملك** ، في رسوم برن جونز ، وليس في رسوم لاندسير او المتأخّر من أعمال ميليه . لكن هذا الافتراق ان لم يكن شاملاً فانه كان ملحوظاً بشكل يستدعي تعليقاً وشكوى معاصرة على نطاق واسع .

سأقتطف هنا تعليقاً معاصراً معبّراً في حد ذاته وله أهمية خاصة لكونه يتضمن استعمالاً مبكراً جداً لكلمة ( الجمالية ). ففي مقالة بعنوان ( أشعار ألفريد تِنسُن ) المنشورة عام ١٨٥٥ ، يقول جورج بريلمي : **أَكَلَةُ اللوتس** قصيدة تحمل اتجاه تِنسُن نحو الجمالية الخالصة الى حد بعيد . فهي صور وموسيقى ، ولا شيء سواهما . هنا في أواسط الخمسينات نجد مفهوماً للجمالية الأدبية يتطابق مع المفهوم الذي أحاول تقديمه الآن . وفي الواقع ان نقد **أَكَلَة اللوتس** يجدر به أن يقدَّم هنا بشكل أطول :

> اذا كانت الموسيقى والصور ـ مشاعر الكائنات الخيالية ، تحت سلطان الخيال الصرف ، كاملة التقديم في لغة ايقاعية تتخذ شكل النبض المكوِّن الشعور ، كما يفعل الماء المتساقط بفعل قوى دفعته في قوس خاطف ـ لا تقدِّم ما يسحر الذهن ، فذلك الذهن لا يقوى على ايجاد متعة في **آكَلَة اللوتس**. ومحاولة النظر اليها كقصص رمزي . . . وقراءتها كما يجب ان نقرأ مسيرة **الحاج** ونبحث عن وقائع خبرة

فعلية تستجيب لما فيها من صور لهو أمر من الفظاعة والغيّ يشبه فحص فرضية هندسية بما فيها من ايقاع وصور شعرية . فهي تمثّل ، بالطبع ، حالة من الشعور ، شعور يستند الى أشياء محددة ويتوجّه نحوها - وفي هذه النقطة الأخيرة ، وحدها ، تختلف عن الموسيقى ، وقد نطبّق ، كذلك ، بالطبع ، حالة الشعور في هذا التصوير على الحوادث الفعلية في الحياة . . . وقد نفعل ذلك مع سوناتا من عمل بتهوفن - ولكن التطبيق يعود الينا ، وليس الى المؤلف .

(مقالات كمبردج ، ساهم فيها اعضاء الجامعة ، لندن ١٨٥٥ ، ص ٢٣٧ )

يدّعي بريملي ان تنسُن يكتب بوحي من ( دافع خالص ) وأن قصيدته ( لا تعود الى . . مجال الكلام المنطوق ) ، هنا ، قبل والتر بِيْتر بعقدين من الزمان ، يصرّ ناقد انگليزي على مشابهة الشعر بالموسيقى ، ويمدح قصيدة لميزتها الموسيقية ، يعترف بريملي ان الشعر ، حتى لو كان من هذا النوع ، يجب ان يشير ، خلاف الموسيقى ، الى «اشياء محددة» ، ولكن هذه الاشياء تعود الى « سلطان الخيال الصرف» - فالشاعر لا يدعو الى مقارنة بين عالم قصيدته وواقع الحياة . هنا كذلك نجد ادراكاً للوحدة الحميمة بين

الموضوع والشكل ـ بين الشعور والتعبير الحساس عنه ـ كخاصية للشعر الذي يطمح الى بلوغ حالة الموسيقى الشعور يشكّل اللغة كما تفعل قوة الجاذبية مع مسقط الماء ، وثمة التوكيد على ان الشعر يجب ألا يثمّن لما يحتوي من افكار ، او لأي انطباق على الحياة .

ربما كان بريملي مغالياً ، فليس من الصعب ، وبخاصة في ضوء قصائد اخرى للشاعر تِنِسُّن ، ان نربط بين الشك الملول في **أكَلَة اللوتس** وبين تلهّفات الشاعر الدينية . ولكن القصيدة لا تشير مباشرة الى قضايا دينية وفلسفية معاصرة ، كما تفعل قصائد اخرى مثل **الصوتان** و في **الذكرى** ، ان استحضار الحالة الشعورية هو المهم في الحساب . وكثير منا يقرأ القصيدة بالروحية التي قرأ بها بريملي :

هنا أعذب الألحان في رقّة هَمَى
على العشب مثل الورد تنفخه الريحُ ،
أو الطَّلُّ فوق الماء ينثال ، أو كما
تراءت على صخر المضيق المصابيحُ
ولحنٌ على الأرواح ينزل أهونا
على المقلة التعبى من الجفن موهنا

/ ترجمة بشيء من التصرّف /

هذه الأبيات يمكن وصفها بما يقرب من عبارات

بريملي : ( صور وموسيقى ، ولا شيء سواهم ) ويتضح من قصيدة غنائية مبكٍّرة بعنوان كلاريبل ان تِنِسُّن نفسه كان يفكِّر أحياناً في حدود التشابه بين الشعر والموسيقى ، وهذه من تمرينات شعر الصبا ،ولكنّها تصوّر الاتجاه موضوع البحث . وقد يكفي لذلك بضعة أبيات ،

حيث تهجع ،كلاريبيل
تهمد الأنسام وتفنى ،
جاعلة اوراق الورد تهمي :
لكن البلّوطة الوقورة
سميكة الأوراق ، عبقة ،
تنفث نغمة قديمة
عن حزن دفين ،
حيث تهجع كلاريبيل .

ولقصيدة كلاريبيل عنوان ثانوي مناسب : ترنيمة ، والدافع وراء هذا العنوان الثانوي يمكن مقارنته بالعنوان الذي أسبغه جيمز ماكنيل ويسلر على الصورة المشهورة التي رسمها لأمه وعرضت عام ١٨٧٢ : تنسيق بالرمادي والأسود . وربما أراد ويسلر ان يقدّر الناس الصورة كتعبير جمالي صرف ، وليس لأهميتها الانسانية.في قصيدةتِنِسُّن يبلغ الموضوع الحقيقي من الرقة حد التلاشي . فنحن لا نكاد ندرك ان فتاة قد ماتت وان الراوي حزين لموتها ،

و كلاريبيل نفسها تضيع من غمرة من المشاهد الواهنة ( بالنسبة الى تِنسُن) والأصوات الموسيقية .

في اكلَةَ اللوتس ، تكاد ( الصور والموسيقى ) ، تصبح المعبّر الذاتي الاكتفاء عن الحالة العاطفية . تستند القصيدة على حادثة صغيرة في أوديسّا هوميروس ، عندما ينزل بعض بحّارة أوديسيوس الى البرّ ويقعون تحت تأثير فاكهة مخدِّرة قدمها اليهم أهل الجزيرة . هذه الحادثة لا تقدمّ اكثر من مرتكز لحالةعاطفية تميل دوماً الى الجنوح نحو ما يشبه (طمس او تعمية الموضوع ) مما يعدّه والتر بَيْتر حالة الخاصية الموسيقية في الشعر . ولم يكن نقاد القرن التاسع عشر جميعاً من المتعاطفين مع هذا الاتجاه : فهذه ( الموسيقى تتضمن تضحية بالمادة الذهنية التي كان بعضهم يعدّها من الأهمية بمكان . وهكذا نجد ناقداً في المجلّة الفصلية ، يشير الى (موسيقى رائعة لدى سوينبرن لكنها عديمة المعنى ) . وفي أَكَلَة اللوتس ، يحتفظ تِنِسُن باحترام كبير للظواهر الطبيعية ، فصوره في الأقل مرسومة بوضوح ، ونجد سوينبرن أخيراً يصل بالميزةالموسيقية الى حد تصبح معه الاشارات الى الظواهر الطبيعية غامضة عن قصد :

واذ تنطلق كلاب الربيع على آثار الشتاء،
تعود أم الشهور في المروج والسهول .
تملأ الظلال وملاعب الريح
بحفيف الأوراق وتماوج المطر .

وهنا يأتي تعليق ف.ر.ليڤز في مكانه المناسب : ( ما علينا ان نتصوّر كلاب الربيع ، او نسأل في أي شكل يجب رؤ ية الشتاء او تخيّله يطير أو اذا كانت الآثار طبعات أقدام في الثلج ، او ثلجاً وجماداً على العشب: فالاحساس العام بالمطاردة المنتصرة فيه الكفاية ) . ويسعنا القول ، مع الحفاظ على كلمات بريملي ، ان ( الموسيقى ) هنا قد تفوّقت حتى على ( الصورة )[1] . يعتمد حكمنا على شعر من هذا النوع على افتراضاتنا السابقة عما يجب على الشعر ان يكون أو يفعل . يعتقد ليڤز ان الأدب يجب ان يرعى انفتاحاً ذكياً على امكانات الحياة : لذلك فهو بالطبع يعترض على دعوة سوينبرن لطمس ذكائنا ويقظتنا الحسية ، والناقد الذي يتوقع محض انطباع جمالي ملذّ له ان يحسب طريقة سوينبرن وسيلة مشروعة نحو تلك الغاية . بينما يذهب نقاد آخرون ، بضمنهم كاتب هذه الصفحات ، الى القول بأن سوينبرن يبلغ تأثيراً محدداً باقياً ، ولكنهم يفضلّون شعراً يشغل ويوسّع مجال وعينا بصورة اكمل .

والطريقة الأخرى التي اراد الشعر الڤكتوري ان يجعل نفسه متميّزاً من خلالها هي اصطناع القـديم ، سواء في الأسلوب ام في مادة الموضوع . فكون الشاعر يكتب بأسلوب يصطنع القديم عن اشخاص واحداث في ماضٍ سحيق ـ ربما كان متخيّلاً في الأغلب ـ لا يعني في حد ذاته ان عمله

سوف يعوزه الانطباق على الحياة المعاصرة ، فقصيدة سپنسر الكبرى ، **مليكة الجان** ، مثلاً ، نجدها ملأى باشارات اليزابيثية معاصرة ، تِنسُن ، في **رعويّات الملك** يستخدم اسطورة الملك آرثر ليصوّر المثُل العليا في العصر الڤكتوري ، ولكن ، يبقى صحيحاً ان الماضي ـ بأدبه وأساطيره ـ يمكن ان يقدّم مادة لعالم الخيال ، يجد فيه الشاعر والقارىء مهرباً من حاضر غير مأنوس . وبعض الشعرالڤكتوري يخلق فعلاً مثل هذا العالم المنفصل بسبب من ( أدبيّة ) الايحاء فيه . وهكذا نجد وليم موريس في **حياة وموت جيسون** يعيد رواية أسطورة قديمة بأسلوب يحاكي أسلوب چوسر ، مما جعل القصيدة تبتعد مرحلتين عن العالم الحديث ، وبصورة أبرع ، نجد دانته گابرييل روزيتّي في **الصبيّة المباركة** ، في اعتماده على دانته ومصادر اخرى لا تسهل ملاحقتها ، يخلق جنّة لا هي بالمسيحية ولا بالوثنية ـ لا ترتبط ، في الواقع ، بأي نظام حياة على الأرض :

أطلّت الصبية المباركة
من شرفة ذهبية في الجنّة ؛
عيناها عميقتان أكثر من العمق
في أمواه هدأت عند المساء ؛
كان في يدها ثلاث سوسنات ،
وفي شعرها سبع من النجمات .

الخصائص ، بضمنها الأعداد الخفيّة الرموز ، ثلاثة وسبعة ، هي خصائص قروسطية في غموض ؛ ولكن الصبيّة ، بما لديها من مزيج مثير من الشهوانية والقداسة ، ليست من ذلك الصنف من البشر الذي يتوقع المرء رؤيته في الجنّة المسيحية . وجنّة روزيتّي ، في الحقيقة ، معلّقة في فراغ فلسفي ؛ والنتيجة ، بناء على ذلك ، عالم من الحلم والضباب . والشاعر ، بغموض مدروس ، قد استحضر عالماً مصغراً يختص به : ولا شيء مما يحدث فيه يتصل بالعالم الذي نعرف ، والقصيدة ، رغم حضورها ، تبقى منغلقة على نفسها .

يظهر الهروب الى اصطناع القديم كذلك في نوع من النمطية ـ في تطوير لازمة القصيدة الغنائية كما فعل روزيتّي ، مثلا :

هيلين ياوليدة السماء ، يا مليكة سپارطة
( طروادةُ ، أوّاه ، طروادة ! )
نهدان من تألّق السماء
ما يشتهي الفؤاد من شمس ومن قمر :
وكل ما للحب من سلطان
بينهما استقرّ .
( طروادة ، أوّاه ، تُحتضَر ،
طروادة الشموخ في النيران ! )

وبين الشعراء الأقل شهرة ، خصوصا في تسعينات القرن الماضي ، كان ثمة ميل نحو الأنماط الشعرية القديمة ، مثل النمط الفرنسي الذي عرف في القرن السادس عشر باسم ( ڤيلانيل ) ، تتكون القصيدة فيه من ستة مقاطع ، تتكرر فيه الأبيات ، في حدود قافيتين في القصيدة كلها . مثل ذلك قصيدة اوسكار وايلد **ثيوقريطس** ، التي أقدّم منها المقاطع الثلاثة الأولى :

يا مغنّي پيرسيفوني !
في المروج الداكنة المهجورة
ترى تذكر صقليا ؟
مازالت النحلة في العليق دوّارة
حيث الخزامى طلعة الجلال ؛
يا مغني پيرسيفوني !
سيماثيا تصيح يا هيكاته
وتسمع النباح بالأبواب
ترى تذكر صقليا ؟

مثل هذا النمط الشعري لا يستعيده شعراء يبحثون عن وسيلة مناسبة لقول شيء بهم حاجة ملحّة لقوله ؛ فهو في العموم ينبع من ، ويتوجّه نحو ، ذوق تستهويه البراعة النمطية

الواضحة وأنظمة القوافي التي تصفع الأذن في إلحاح . وربما لم يكن من المستغرب أن يكتب أحد النظّامين واسمه دبليو . ي . هينلي ، قصيدة ( ڤيلانيل ) حول هذا النمط الشعري مطلعها ( جميل هو الڤيلانيل العجيب ) . ولكن تفضيل ( الشكل ) ، بوصفه شيئاً يمكن فصله عن الموضوع ، ما كان له أن يذهب أبعد من ذلك . ومن المسلّم به ان التحيّز لمثل هذا النمط الشعري يعكس بحدّ ذاته مزاج العصر ـ نوعا من النزق يزداد وضوحاً في التسعينات يمكن له ان يتخذ مظهراً مضحكاً او مكرباً .

يتضمن الشغف ( بالشكل ) رفضا للدعوة ان يكون الأدب ذا محتوى جاد . ونجد عند بعض الشعراء هزءاً مكشوفاً بما تتوقعه التقاليد ـ في تناول الموضوعات ( الخطرة ) ، أو في التعبير عن عواطف لا تقرّها الأعراف . ومن بين ردود الفعل المعاصرة ضد هذا الاتجاه دراسة روبرت بوكانن ( المدرسة اللحميّة في الشعر ) ( ١٨٧١ ) التي يهاجم فيها شهوانية روزيتّي ، واحتجاجات المعلّقين ضد الخيالات الجنسية المحمومة عند سوينبرن في قصائد واغانٍ ( ١٨٦٦ ) . وأحياناً كان يوجّه اللوم الى براوننگ وحتى الى تنِسّن لتجاوز اللياقة . كانت التحديدات التي تفرضها الأعراف على التعبير الأدبي على أشدّها عندما تتعلق المسألة بالجنس ، ولكنها تجاوزت تلك الحدود . فمثلا

تِنسُّن كان قد أحجم في الأساس عن نشر قصيدة تيثونَس لأن ما فيها من تشاؤم لم يكن كافيا لمزاج العصر . ولم يكن يتوجّب على الكاتب بالطبع أن يكون ( جمالياً ) في نظرته لكي يهزأ من الممنوعات المعروفة ؛ ولكن الرغبة في تعبير أكثر حرية كانت بين الدوافع خلف دعوة الفن من أجل الفن . ( ويشهد على ذلك تأكيد وايلد بأن ليس ثمة كتاب يمكن ان يوصف باللاأخلاقي : إذ ليس ثمة سوى كتب حسنة التأليف وأخرى سيئة التأليف . ) وعندما نفكّر بالاحتجاجات الاخلاقية التي أثارتها روايات مثل رواية جورج مور : مياه استير ( ١٨٩٤ ) ، توماس هاردي : جود الغامض ( ١٨٩٦ ) وفي فرنسا رواية فلوبير : مدام بوفاري (١٨٥٦)، نستطيع أن ندرك في الأقل أن أصحاب الجمالية في القرن التاسع عشر كانت لديهم معركة حقيقية يخوضونها ، مهما كان رأينا في الأسباب التي أختاروا أن يحاربوا من أجلها .

ومن الطبيعي أن كان للجمالية مضامينها في النقد ، كما في الادب والفنون ذاتها . فعلى المستوى المتطرف في تفسير الفن من أجل الفن ، تكون المعايير الاخلاقية والدينية والفلسفية غير ذات مغزى تجاه قيمة العمل الفني . وان كان للمحتوى من أهمية فهي في حدود ما يساهم فيه في إطار الانطباع الجمالي العام . وواجب الناقد ، لذلك ، أن يمكّن

الآخرين من تلقّي الانطباع الذي يسع عملا بعينه أن يقدّمه اليهم . ( ومن المنتظر وجود المصاعب دون التلقيّ الناجح ، فيجتهد الناقد أن يزيل المؤثرات الخارجية . ) وتكون النتيجة نقداً ( انطباعيا ) أو ( تقديرياً ) . ومجموعة المقالات النقدية التي كتبها والتر پيْتر ، أشهر ما يمثل هذا النوع من النقد في الإنگليزية ، تحمل فعلاً عنوان **تقديرات** . وفي مقدمة **الانبعاث** يشرح پيتر مفهوم الناقد لديه :

والناقد الجمالي [وهنا يعني محض الناقد الادبي أو الفني] . . . يعدّ جميع المواد التي عليه ان يتعامل معها . . . كقوى أو طاقات تبعث مشاعر ملذّة ، كل واحد من نوع يزيد او ينقص خصوصية وتفرّدا . . . [ووظيفته] أن يميز ويحلل ويفصل عن لواحقها تلك الميزة في الصورة ، أو المنظر الطبيعي ، أو الشخصية الحسنة ، في الحياة او في كتاب ، التي تستطيع تلك الاشياء بوساطتها أن تحدث هذا الانطباع الخاص من الجمال او اللذة ، أن تشير الى مصدر ذلك الانطباع ، وإلى الظروف التي يتم فيها .

من ناحية عملية ، يحاول پيْتر أن يعيد في ذهن القارىء خلق الانطباع الملذ الذي يتركه العمل في ذهنه هو ، بربط ذلك بالخصائص الملحوظة في العمل . فهو يشير مثلا الى نوع من الحزن في التعبير في لوحات السيدة العذراء

التي رسمها بوتيچلّي ، ثم يسأل : لماذا تستهوينا هؤلاء السيدات الفائقات الحزن ؟

لأول وهلة . . . قد يخيّل اليك أن فيهن شيئاً دنيئاً أو حتى مرذولاً ، لأن الخطوط المجردة في الوجه فيها القليل من النبل ، واللون فيها حائل . فعند بوتيجلّي حتى هي ، رغم انها تحمل في يديها ( رغبة الشعوب اجمع ) تبدو من اولئك الذين ليسوا مع الرب ولا مع اعدائه ؛ واختيارها يبدو على وجهها . فالنور الأشهب عليه يندفع من الاسفل قوياً دون بهجة ، مثلما ينوء الثلج على الأرض ، ويتطلّع الاطفال في دهشة نحو البياض الغريب في السقف . مشكلتها في ربتة الطفل ذي الأسرار ذاتها .

ولسوف يبدو في الأقل من هذا المقتطع من بَيْتر ، ان الكاتب عندما يريد إعادة خلق الانطباع الذي خلَفته فيه صور العذراء عند بوتيچلّي ، فانه يلجأ الى التزويق الأدبي . وكيف يتسنى له ، اذن ، بغير تلك الوسيلة ان يعيد خلق الانطباع الجمالي الذي جرى الإحساس به بالفعل ؟ وهكذا يقترب النقد من حالة الفن . وليس من المستغرب ان وايلد ، مُريد بَيْتر في النقد ، قد ذهب الى كتابة مقال بعنوان الناقد فنّاناً (١٨٩٠) .

النقد الانطباعي عرضة لمخاطر معيّنة ، فقد يشير الناقد

الى مزايا موضوعية ، ولكن هذه المزايا قد تؤثر في شخص آخر بشكل مغاير . في مقالة الناقد فناناً يجادل وايلد بالفعل ليقول أن ليس على الناقد أن يرى في العمل سوى باعث على الخيالات : فقطعة من النقد الجيد هي عمل فني قائم بذاته ـ وليس عليها أن تخبرنا بشيء عن موضوعها المزعوم . وليس على الناقد الانطباعي في الواقع أن يكتب بالطريقة التي يوصي بها وايلد ، وكما أن ليس الناقد الانطباعي وحده عرضة للسقوط في الذاتية ، ولكن ثمة فعلا خطر التوكيد على الانطباع على حساب العمل ذاته . اين نرسم الحدود بين الانطباع وبين المصدر الموضوعي ؟ وفي تعليقات پَيْتر على سيدات بوتيچلّي ، أين نتنتهي ملاحظة التفصيل واين يبتديء التفسير النقدي ؟ في الواقع ، نحن لا نملك سوى قياس انطباعات الناقد تجاه العمل ذاته ؛ ولحسن الحظ ، قد يتفق لتفسير لا نقبل به كلياً أن يؤدي بنا الى الالتفات الى مزايا لم نكن قد لاحظناها حتى ذلك الحين .

في مقدمة الانبعاث ، لا يذكر پَيْتر إصدار الحكم بين واجبات الناقد : فمهمته تفسير الأعمال الفنية ، لا أن يحكم عليها بالجودة أو بالسوء . النقد ( تقديري ) أكثر منه ( تقويمي ) . وليس من المدهش بخاصة ان ترعى الجمالية التقدير النقدي ـ التعبير عن الاستمتاع وايصاله ـ دون الحكم . واذا كان كل ما نريده من العمل الفني أن يؤثر

فينا ، بعبارة يِيْتر ( بانطباع من اللذة ، مخصوص ، متفرّد ) فلربما بقي القليل من الأعمال ، فوق المستوى الأدنى من الكفاءة ، مما لا يسعه ان يمنحنا شيئا من المتعة . واذا كانت اللذة هي كل ما نريد ، مهما كانت ( مخصوصة ) ميزتها ، فليس ثمة الكثير مما يدعو الى الاهتمام بأعمال لا تقدم لذة : ومن الأفضل إهمال تلك الأعمال . أما اولئك الذين يقفون على الطرف الآخر ، ويرون ان للفن دوراً يؤديه في تكوين مجمل استجابتنا للحياة ، فلسوف ينظرون بجديّة أكبر الى واجب تمييز تلك الأعمال التي وسعها النهوض بمثل هذا الدور . ويكون واحدا من واجبات الناقد الكبرى أن يفصل القمح عن الهشيم . وفي الواقع نجد عموما ان التـوكيد الشديد على التقويم النقدي تصاحبه عقيدة اخلاقية شديدة : وهذا ينطبق ، في القرن التاسع عشر ، على ماثيو آرنولد ، الذي يجادل في ( دراسة الشعر ) ان الشعر مقدّر له ان يتجاوز على الدور التقليدي للدين في رعاية المثل العليا ؛ واننا تبعاً لذلك يجب أن نكون أكثر تشدداً في مقاييسنـا الشعرية . ويظهر ما يشبه هذا الموقف مؤخراً في نقد ف . ر . ليفز . ويصحّ بالطبع أن يكون لدينا معتقدات اخلاقية قوية دون التأكيد على الوظيفة الأخلاقية للأدب بالقدر الذي يريده هؤلاء النقاد .

كان من نتائج المواجهة بين دعاة الأخلاق النفعية وبين

الجمــاليين آن غــامت الفــروق بين أفــراد المعســكــر ( الجمالي ) . وهكذا صرنا نجد عبارة ( الفن من أجل الفن ) تشمـل رأيين مختلفين في الفن : الشكلي ـ الـذي يـرى ( الشكل ) القيمة الجوهرية الوحيدة في الفن ـ والتعبيري . والرأي الأخير مؤداه توكيد حق الفنان ومسؤوليته أن يعبّر عما يجيش بصدره ، أن يكون مخلصاً تجاه موهبته ، لاتجـاه توقعات (المجتمع) . وهذا الموقف اخلاقي في جوهره ـ توكيد للتكامل الشخصي . وكذلك، في توكيد ما يعبّر عنه الفنان ـ موقفه تجاه المادة التي يقدّم ـ يصبح الموقف عرضة لعدوى جمالية فائقة . وهكذا ، عندما يقدّم والتر ييْتر ، في مقالة عن ( الاسلوب ) ، نظرية تعبيـرية في الأسلوب الأدبي ، نجده في الأخير يقرّ بوجود فرق بين ( الفن الجيّد ) وبين ( الفن العظيم ) ، فالفن العظيم يتميّز بتقديمه مواد ذات أهمية إنسانية كبرى . وانحراف يَيْتر عن الجمالية المتزمّتة يذكرنا بأن الكاتب الأصيل نادراً ما ينصاع الى مفهوم معمّم من الجمالية ، أو من أي شيء آخر .

لقد كان الجماليون ، ثانية ، محدّدين بذات اخلاق المتطهّرين التي كانوا يحاربون . وليس من الضروري أن يكون ثمة اختيار قاطع بين نظرة أخلاقية ، نفعية في الفن وبين نـظرة ( جمـاليـة ) منفصلة عن جميـع الاعتبـارات الاخلاقية . إن معاناة التجربة في الملك لير هي الشعور ـ لا

محض الادراك العقلي ـ بالتضاد الفظيع في الوضع البشري ، بحقيقة الطيب ، الى جانب كونه عرضة للطعن . هذه التجربة في حد ذاتها قادرة على الإعلاء ، بغض النظر عما قد يكون ـ أو لا يكون ـ لها من أثر في السلوك . فهي تُعلي ـ ولو الى حين ـ صفة الكائنات البشرية فينا .

# ٢

## ظهور الجَماليــة

في العصر الڤكتوري ذاته ، كان ينظر الى الجمالية على انها نشأت في الفترة الرومانسية . ففي عدد كانون الثاني ١٨٧٦ من **المجلة الفصلية** ، يشير ناقد الى والتر پيْتر بوصفه ( أدقّ النقاد تمثيلاً ممن أنجبتهم المدرسة الرومانسية الى اليوم ) . وتبدو الاعراض ( الجمالية ) في وقت مبكّر . ففي ١٨٣١ ، نجد آرثر هالام يعلن في تعليق على اشعار صديقه تِنِسُن ان على الشاعر أن يشغل نفسه بالجمال الحسّي دون غيره من الاعتبارات .

> عندما ينشغل ذهن الفنان ، خلال فترة الخلق ، بأي شاغل خلاف الرغبة في الجمال ، تكون النتيجة في الفن زائفة .

هنا يتطلّع هالام الى پو ، بودلير و سوينبرن . وبعد ذلك صـار النقاد المحافظون ، مثل نقاد **الفصليّة** ، ينظرون الى كتّاب مثـل پَيْتر ، سـوينبرن ، روزيتّي

كممثلين لفردية في الذوق والعاطفة ، من المهملين للمقاييس المقبولة عموماً ، مما شاع في الأدب منذ أيام وردزورث فصاعداً .

لقد رفع الرومانسيون من شأن الخيال ، كوسيلة للنظر في دخيلة العالم وكقوة تحكم التأليف الشعري . بالنسبة الى كولردج ، الخيال ( روح تشكيل ) . فالقصيدة تستقي الوحدة من الرؤيا الخيالية التي تشيع فيها ، وليس من تطابقها مع قواعد خارجية : والقصيدة لا تشبه ماكنة ركّبت حسب خارطة بل هي كائن حي ينظّمه داخلياً مبدأ حيّ يخصه . والخيال كذلك قوة فاعلة في جوهرها : فهي تطوّر كل ما تلمسه . وبنفس الروحية يتحدث وردزورث عن اعطاء الاشياء ( بعض لون من الخيال ) . وكان من اثر الأفكار الرومانسية عن الخيال هبوط منزلة القواعد المتزمّتة ـ التي تخص الكلاسية المحدثة الآفلة ـ أو أي مذهب طبيعي ضيق أو ( واقعي ) . وصار ينظر الى القصيدة كخلق ذاتي المرتكز ، وإلى عالم الشعر كعالم يختلف عن الواقع ـ رغم اتصاله به .

إن هذا التحوّل في المبادىء الأدبية يؤكد الاختلاف بين الأدب والحياة العادية ، كما يؤكد الحرية والاكتفاء الذاتي عند الشاعر الذي يتمتع برؤيا خاصة يكون مسؤولا إزاءها حسب . وكان ثمة اتجاه ، لدى الأجيال التي أعقبت

الرومانسية ، ينظر الى الشاعر كروح حساسة بشكل متفرّد ، غريبة عن الحياة العامة في عصره . وربما كان مما شجع هذا الاتجاه سقوط الآمال السياسية المتطرفة . فامتداد حق الانتخاب ليشمل الطبقة الوسطى عام ١٨٣٢ لم ينتج الاصلاحات الشاملة في المجتمع كما كان يأمل المتحمسون المثاليون : ففي عام ١٨٧٤ قال جون مورلي ، السياسي الأديب ، ان النتائج الهزيلة للاصلاح السياسي ( قد أثقلت جناح الخيال السياسي . فقد اختفت الآمال القديمة دون ان تحلّ محلها اخرى جديدة ) . كان شيلي ينظر الى الشاعر كنبيّ تغيير ؛ ووجد الجماليون مصدر الهامهم عند كيتس ، ( الفنان الخالص النقي ) كما دعاه وايلد . ( ولكن سوينبرن كان يفضّل شيلي الثوري ) . في قصيدة مبكّرة ، قدم تِنسُّن تعبيراً عن المفهوم الذي شاع بعد الفترة الرومانسية حول أفضلية الشاعر على غيره من البشر ، وحول أفضلية الخيال على الانماط المبتذلة من الفكر .

لا تقلقن ذهن الشاعر
بأفكارك الضحلة :
لا تقلقن ذهن الشاعر
فأنت لا تقدر أن تسبر غوره .

في الأذهان غير المتعاطفة ، كان هذا الموقف المابعد رومانسي هو الذي يحدّد صورة الشاعر المألوفة في الرسوم

الساخرة ـ حالم ، متخنّث ، طويل الشعر ، يهيم بالنوارس والأقاحي . ولم تكن النظرة الأكثر تعاطفاً تختلف كثيراً دائماً . ( ويشهد على ذلك صورة الشاعر في مسرحية شو : كانديدا ) . ولكن اعداء النور وحدهم الذين صوّروا الشاعر غير ذي أثر في الحياة العادية : فهذا بودلير يقارن الشاعر بطائر البطريق ، أشعث يثير السخر وهو على سطحة السفينة ، ولكنه أنيق مسيطر في الأعالي .

ومما يشبه هذا المفهوم ويقترب منه ـ كون الشاعر يختلف عن سواه من البشر ـ المفهوم الجديد عن ( الفنّان ) . ويجدر القول إن الفنّان ـ بمعنى الذي يشتغل في أي من الفنون الخلاقة ـ كان اختراعا ظهر أساساً في القرن التاسع عشر . وقبل ذلك كانت كلمة ( الفنان ) تعني عموماً المرء الضليع في ( الفنون الحرة ) ـ المرء ذا المعرفة والثقافة العامة ـ أو شخصاً ذا مهارة خاصة ، ( خلاقة ) أو غير ذلك . ويمكن للكلمة ان تشمل أناساً شتى مثل الشعراء والرسامين والاطباء والبناة بالحجر والفلكيين . وفي القرن التاسع عشر كان ينظر الى الفنانين الخلاقين عموماً كطبقة منفصلة . وكان يحيط بكلمة ( فنّان ) معنى خاص ومشرّف غالباً . وهذا الاستعمال للكلمة يشير الى ان الفنّانين الخلاّقين بالنسبة الى الكثير من الناس ، قد اكتسبوا منزلة خاصة ، مماينطوي على مفهوم جديد في علاقة الفنان بالمجتمع .

ثمة كلمة اخرى كسبت معنى جديداً في القرن التاسع عشر هي كلمة ( بوهيمي ) . فالفنان أو غيره من أصحاب الذهن الجمالي صار بمقدوره أن يعيش الآن في حدود حضارة ثانوية من الإستقلالية الفنّية . والعلاقة البارزة هنا كتاب هنري مورجيه مشاهد من الحياة البوهيمية ( ١٨٤٥ - ٤٩ ) . فنمو بوهيميا ، منذ أيام مقاهي القرن الثامن عشر فصاعداً ، يتصل باضمحلال نظام الرعاية الارستقراطية وبروز السوق الأدبية والفنّية الحديثة . ومن الصعب تلخيص نتائج هذا التغيّر : فلم يعد الفنّان كما مضى يعمل بأجر في البيوتات الارستقراطية ، ومن ناحية أخرى ، حصل الفنان الناجح على مكانة مرموقة تحت الرعاية الارستقراطية ، رغم انها لم تكن تختلف كثيراً عن مكانة صانع الخزانات . وفي القرن التاسع عشر ، غالباً ما كان الفنان يحسّ بغربة في مجتمع تجاري التوجّه ، وغدت الطبقة الوسطى توصف بعبارة أشاع استعمالها في انكلترا ماثيو آرنولد : ( أعداء النور ) وهم المخرّبون الاخلاقيون واللاهثون وراء المال أو أعداء القيم الجمالية . في هذه الظروف أصبح الفنان ، كما أصبح بالنسبة الى ستيفن في رواية جيمز جويس صورة الفنان ( ١٩١٦ ) أسطورة كان الناس يحلمون بالعيش في ظلها .

في تاريخ مبكّر مثل ١٨٦٣ ، راح كاتب في مجلة السبت يشكو من أن :

الشباب ما عادت تنكسر قلوبهم من اجل الحب ؛ فهم يتخيّلون أنهم قد ولدوا ليكونوا فنّانين ، ويختصمون مع قيود المجتمع أو التجارة ، مع دورة التقاليد الباردة والمشاغل الرتيبة التي تقيّد اجنحة خيالهم الطائر .

( (ضلالات جمالية) ، ١٥ ، ١٣٨ )

والمجتمع يُرى على خطأ إذا هو لم ينغمس في أهواء من يطمح في منزلة الفنان :

ويستتبع ذلك أن الحساسّية الصرف تأخذ مكان الأخلاق . فمهما يبدو لروح الفنان من جيد أو جميل ، عليه أن يتبعه ، وألا فليَبعْ حق بكوريّته[١] .

وإذا ينظر الفنان الى الحياة كمحض مادة للفن ، يكرّس نفسه للبحث عن أحاسيس جديدة :

فهو يرعى مشاعر غريبة ليراقب تطوّرها والنتيجة . وهو يأتي أفعالاً غريبة ، مثل فرميليان[٢] ، ليصل الى إحساس غريب .

هنا نجد العناصر الرئيسة في الجمالية ، عشر سنوات قبل نشر انبعاث پِيْتر .

في النظرة الجمالية ، دفعت الأفكار الرومانسية في اتجاه ذاتية اكبر ، مع انسحاب من الحياة الواقعية . فالنظرة

الرومانسية عن الخيال ، نظرة كولردج في الأساس ، تظهر ، على سبيل المثال في مقال كتبه پيْتر عن ڤينكلمان ، الكاتب الألماني من القرن الثامن عشر :

يكمن الأساس في النبوغ الفني جميعا في القدرة على فهم البشرية بطريقة جديدة مثيرة ، في وضع عالم سعيد من خلق النبوغ ذاته مكان العالم الأدنى منزلة في مألوف ايامنا ، في إحاطة ذاته بجوّ يمتلك قدرة جديدة على تفريق الأشعة ، واختيار ، وتحويل ، وإعادة تركيب الصور التي يرسل ، طبقاً لما يختاره العقل الذي يتخيّل .

لا يوجد هنا شيء لم يتوقّعه كولردج ، كما أن ملاحظات پَيْتر ، في جوهرها ، لا تضيف الى ما قاله كولردج - أو حتى فيليپ سدني في العصر الأليزابيثي - عن الاتجاه الذي يبالغ في رفعة الشعر . ولكن العبارة قد توحي بأن الفن لا يزيد على أن يقدم مهرباً من ( العالم الأدنى منزلة في مألوف أيامنا ) . ( وهذه نظرة سنجدها في مقالات وايلد ) . التأكيد على قوة الخيال قد يوحي كذلك بأن الخيال يسعه تقديم أي شيء بشكل مقبول فنيّاً ، مهما كانت النظرة العامة الى ذلك الشيء تحسبه مرذولا أو ممقوتاً . وهكذا نجد سوينبرن يمدح بودلير لقدرته ( أن يعطي الشكل جمالاً ، والشعور تعبيراً ، هما في غاية

الفظاعة والغموض بالنسبة لأحاسيس الأدنى من الناس أو أرواحهم ) . وهذا يثير احتمالاً آخر قد تنطوي عليه عبارة ( الفن من أجل الفن ) ـ مؤداه أن الفن قد يشمل عالماً منفصلاً يختص به ، لا تكون القيم المعتادة فيه ذات مغزى أبداً .

حقيقة أن الأدب والفنون لا تعطينا محض نسخة عن واقع الحياة مسألة عرفت منذ أيام أرسطو ، الذي غالباً ما أسيء فهم رأيه أن الشعر محاكاة . لقد أدرك أرسطو أن الشاعر يختار بين حقائق الخبرة ، ولا يحتفظ الا بما يوافق غايته منها . فهو يقدم إحدى الحقائق العامة ، مجرّدة من الظروف الطارئة التي تحيط بالغموض في واقع الحياة . وهكذا يقول أرسطو إن الشعر بالرغم من ( أو بسبب من ) عدم كونه إعادة آلية للحياة ، فهو قد يعبّر عن حقيقة عامة . فالشاعر يعطينا رؤيا منظمة ، لا محض ( شريحة من الحياة ) ، لكنها رؤيا يُرفع فيها أو يضاء وجه من أوجه الخبرة . ويكون موضع اختلاف الموقف الجمالي في توكيد الاختلاف بين الفن والحياة مع تجاهل أو إنكار طاقة الفن على تجسيد حقيقة عامة بشكل خاص . ومجال الخيال ليس مختلفاً عن مجال الواقع حسب : إنه لا يرجع اليه بأي شكل . فنحن لا نقوّم قصيدة أو مسرحية أو رواية بسبب ما تقدمه من حقيقة بشكل منظّم بل بالضبط بسبب ما تقدمه من

عالم متخيّل يختلف ـ أو يفضل ـ العالم الحقيقي .

* * *

تنعكس حركة الفكر والحساسية التي رعت الجمالية التأمّلية في قصيدة ماثيو آرنولد **السيرينات الجديدة**[٣] ( ١٨٤٩ ) . فهنا يستدعي الشاعر المغريات التي قدمتها ( الاصوات الجديدة ) في الرومانسية . الإغراء نحو حياة من الخبرة المركّزة المشبوبة كشيء ثمين في حدّ ذاته . ففي عالم حيث العقيدة في تفكّك ، والعقِل يبدو انه لا يمارس من السلطان الا السلبيّ الهدّام ، لماذا لا نبحث عن النجاح في حياة الأحاسيس ـ وهي وحدها التي نثق بها ؟

( تعال ) ، تقول ، ( فالرأي يرتعش ،
والحكم يتحوّل ، واليقين في ذهاب :
الحياة تجفّ ، والقلب يتفكّك :
وحدَه الذي نحسّ نعرف .
هل عرفتْ حكمتُك العواطف ؟
هل ستذرف دموعَنا المحرقة ؟
هل نهلَتْ من شراب حبّنا
متوِّجةً اللحظات بعبء السنين ؟ )

المناقشة هنا إرهاص بخاتمة انبعاث پَيْتر : فنحن لا

نثق بشيء سوى الخبرة المباشرة ـ لذلك يجب استغلالها الى المدى . كما هي الحال عند پَيْتر ، تقدم أصوات آرنولد الجديدة نصيحة يأس ـ نصيحة يرفضها آرنولد نفسه . لقد حمل التشاؤم الى بعض الأذهان الفكتورية حافزاً قوياً للبحث عن الاكتفاء في حاضر الزمان والمكان ، والتعبير الشهير عن هذا المزاج في الأدب الفكتوري نجده في ترجمة إدوارد فتزجيرالد لرباعيات عمر الخيام . فاذا كان عمر الخيام يبحث عن مؤاساة في :

رغيف من الخبز تحت الغصون
وقربة خمر وديوان شعر ـ وأنتِ

فقد كان المتحمسون ( للثقافة الذاتية ) الجمالية يبحثون عن المؤاساة في مِتع الذهن ، وبخاصة في الأدب والفنون وجمالات العالم حولنا .

لم تكن الثقافة الذاتية محض مذهب يأس : فقد كانت تمثّل كذلك طموحاً فعلياً ـ فكتوري الصفة ـ نحو نمط أفضل من الحياة . وكانت تمثل ايضاً نفوراً من المادية وانعدام الحس . كان آرنولد يرى انگلترا مهدّدة بمدٍّ من الأخلاقية الضيقة والمادية المرذولة والقناعة المحدّدة . كانت ( الثقافة ) عنده علاجاً يقدم لما أصاب حياة الأمة من أمراض ، وهي أمراض لا يجدها مرتبطة الا بتزايد تأثير الطبقة الوسطى في

حياة الأمة جميعا . كانت الثقافة عند آرنولد أكثر توجّها نحو المجتمع من الثقافة الذاتية الجمالية ؛ ولكن تأثير آرنولد في پَيْتر و وايلد كان تأثيراً حقيقاً . كانت الجمالية ترتبط بنفور أوسع ضد بعض المظاهر في المجتمع الفكتوري ـ ضد المادية المرذولة ، في رفعها من شأن مجمل الانتاج الوطني ( حسب العبارة الحديثة ) كمعيار حضاري ؛ ضد تحمّل القبح ؛ ضد الروح النفعية التي تسخر بالاهتمامات العقلية ؛ ضد أخلاقية المتطهّرين التي لا تنظر الى الحياة الخيّرة إلا عن طريق ( فعل الخير ) بمعنى مادي ، وتجنّب الشر ـ بمعنى كان يحسبه بعضهم ضيقاً ومبتسراً .

ثمة وصف طريف لكلمة ( ثقافة ) ظهر في هجائية لداعية فكتوري مغمور اسمه دبليو. هـ. مالوك ، نشرت في **الجمهورية الجديدة** (١٨٧٧). يقدّم مالوك صورة ساخرة عن پَيْتر ويدعوه ( السيد وردة ، الماقبل ـ رافائيلي[٤]) ؛ ولكن شخصية مفهومة بتعاطف أكثر ، لورنس ، تفسّر ( الثقافة ) بعبارات تقترب كثيراً من خاتمة **الانبعاث** :

يكون الشخص مثقّفاً حقاً عندما يستطيع أن يذوق لا محض طُعوم الحياة العامة ـ يزدرد أفراحها وأتراحها ، إما بتعبير اشمئزاز مرذول ، أو بشَرَهٍ عارم لا يقل عنه ابتذالا ؛ ولكن عندما يقدّر مذاق الأشياء

الدقيق جميعا بسيطرة على النفس رفيقة ، عندما يميّز بين فرح وفرح ، بين حُزن وحزن ، بين حُب وحب ، بين مسلك ومسلك ؛ يتبيّن في جميع الحوادث والعواطف ما فيها من جمال ، أو اشفاق ، أو عبث أو مأساة حسبما تكون الحال .

ربما كان الاقتراب من پَيْتر على أشدّه في الكلمات غامقة الحروف . وفي الواقع لم يكن پَيْتر أو مالوك يكتشف أرضاً جديدة في ما يقول : فقد سبق ي.س. دالاس في العِلم المرِح ( ١٨٦٦ ) أن قدّم تعليقاً لاذعاً على ( حياة الثقافة ) .

كان المثال الذي قدّمه گوته ذا أثر عجيب على العقول الأرفع ثقافة بيننا ـ فقد علّمهم **أن يقدّروا الثقافة الذاتية فوق غيرها من الأمور** [التوكيد للكاتب] وان ينغمسوا في شهوة انانية نحو المزيد من الخبرة . . ونحن جميعا نعرف كيف نزدري رذائل الانغماس الوحداني ـ مثل الشرب الوحداني ، وإنّه لشيء أكثر من مُلْحة أن تقول إن التفكير الوحداني يشبه الشرب الوحداني . ثم إننا نبتسم من خيلاء الفتاة التي لا تفارق مرآتها ، تراقب فيها حركات سيمائها الجميلة ، وربما نفاجئها وهي تقبّل نفسها في المرآة . ولكن أين خيلاؤها من محبة الذات

لدى رجل يطيل النظر في دخيلة ذهنه ، يتفحّص فيه جميع مظاهره ومواقفه ، يربت عليه هنا بذكرى تجربة قديمة ، ويلمسه هناك بحمرة شعور جديد ، ويعامله دوماً كصورة تنتظر ان تضاف اليها فتنة بعد فتنة ؟

تمثل التُّهم التي يكيلها دالاس ـ الأنانية ، الخيلاء النرجسية والتخنّث ـ أنواع الهجوم المعاصر على ( الثقافة الذاتية ) . والحالة التي ينعى دالاس عليها كونها نوعاً من الإساءة النفسية الى الذات ، يقبل بها يِيْتر في الانبعاث ، دون تردّد : فهو يعلن ان ( مطلب العقل أن يحسّ ذاته حيّاً ) ، ويتحدث عن الوعي الحديث بوصفه ( مطرقاً في ابتهاج فوق ذاته ) . لقد أدلى وايلد بعد ذلك بنفس الملاحظة ، بما عرف عنه من نزق : ( نحن نراقب ذواتنا ، محض العجب في المشهد يثيرنا ) . هنا ، كما في الغالب ، كانت مشاغل الجماليين في اواخر العهد الفكتوري منتظرة في فرنسا : يعترف الفارس دالبير ، بطل رواية گوتييه : مادموازيل ده موپّان : ( كثيراً استمع الى نفسي في الحياة وفي التفكير : اسمع ضربات شراييني ونبضات قلبي ) .

* * *

في محاولة ربط الجمالية بالتيارات الرئيسة في الثقافة

الـرومانسيـة ومـا أعقبهـا ، يجب أن نـدرس (مـا قبـل ـ الرافائيلية) ، وهي حركة طالما ارتبطت بها الجمالية ، منذ العصر الفكتوري بالذات .

بدأت ما قبل ـ الرافائيلية كظاهرة واضحة المعالم تماماً ، في أواخر أربعينات القرن الماضي ، بتأسيس ( الأخويّة المـاقبل ـ رافـائيلية ) . كـانت هذه جمـاعة من الناس ، ليسوا جميعاً رسامين بل مهتمّين بالدرجة الأولى بانقاذ الرسم الانكَليزي من التقاليد الأكاديمية التي ظنوا أن الرسم قد خضع لها . كانت صفة ( ما قبل ـ رافائيلي ) تشير في الأساس الى الاستخفاف بتأثير رافائيل ورسـوم عصر الانبعاث في أوجها بشكل عام : فقد كانوا يطمحون بدل ذلك الى الحقيقة والبساطة عند جيوتّو وغيره من الرسامين القروسطيين . وأشهر من يذكر من تلك الجماعة الرسّامان هولمن هنت و جون ميليه ، والشاعـر والرسـام دانته كَابرييل روزيتّي .

في الأصل ، إذن كانت ما قبل ـ الرفائيلية حركة ذات أهداف فيها تعيين وتحديد . وعلى النقيض من ذلك ، لم تكد الجمالية أن تكون ( حركة ) قط ؛ بل اتجاهاً يميل الى السعة ، يظهر عند أفراد ما كانوا يشتركون بأكثر من تقارب عام في الذوق والأفكار . ويوقّعون رسومهم بالأحرف الأولى من اسم الجمعية بعد أسمائهم ، ويقولبون آراءهم في مجلة

لم تعش طويلا ، **الجرثومة** (كانون الثاني ـ نيسان ، ١٨٥٠ ) .

ورغم أن الجماعة كانت متكاتفة ، الا أن أعضاءها كانوا يختلفون كثيرا في مزاجهم . هولمن هنت ، الذي صار مؤرخ الجماعة فيما بعد ، كان شديد التديّن ، ويرسم بهدف واضح من أجل التهذيب والتعليم . (صورته **نور العالم** تتصل بالفن الديني الشائع . ) في **الجرثومة** ذاتها نجد مقالات دينية الإيحاء مثل مقالة جون ستيوارد ( الهدف والاتجاه في الفن الايطالي المبكّر ) . وغدا من المفهوم أن يساند جون رسكن الماقبل ـ رافائيلية لأنه وجد فيها روحاً تشبه ما لديه في اهتمام الجماعة بالحقيقية المرئية كشيء يفرض نفسه اخلاقياً على الرسام . من بين المواقف المبكّرة عند ما قبل ـ الرافائيليين ، نجد كراهية للشهوانية ـ ( دناءة ) ، كما يصفها ستيوارد ، ( بغيضة في الشباب ، منفرّة في الشيخوخة ) . الشهوة الحسيّة ، كما يقول ، علامة لا تخطيء على انحلال الفن . ( والعلامات الأخرى تضم ( الفعل المبالغ فيه ، العُرفيّة ، اللون المبهرج ، العاطفة الزائفة . . . فقر الابتكار ) .

كان ما قبل ـ الرافائيليين يعتقدون أن الدافع الذي أدى الى ولادة أنماط وطيدة قد استهلك ذاته ، وأن الخصائص بعد أن تكون أصيلة التعبير تتصلب لتغدو إشارات تقليدية .

فبالرغم من انجازات كونستابل وترنر بقيت تقاليد القرن التاسع عشر سائدة في الرسم الأكاديمي في أواسط القرن التاسع عشر ـ وهو مـا يشهد عليـه احتجاج رسكن في رسّامون معاصرون ، كما يفعل هولمن هنت في مذكراته . ولكن ، بالرغم من أن ما قبل ـ الرافائيلية كانت حركة ثورة في الفن ، الا أنها لم تكن ثورية بأي معنى واسع ، بل أن هدفها العام كان استعادة الفن ليصبح وسيلة ترعى الحق ، والتقوى والفضيلة ، كما كانت تفهمها المسيحية التقليدية .

ولم يكن ما قبل ـ الرافائيليين جميعا يشاركون الجماعة روحها السائدة بشكل كامل ـ وهذا بالتأكيد ما لم يفعله دانته گابرييل روزيتّي ، إذ يذكر هنت في أسف ابتعاداته عن الجماعة . فقد كان مثل هنت و ميليه يرسم الموضوعات الدينية ، مثل طفولة مريم ، ولكن بروحية مختلفة :

> كان روزيتّي يعالج تاريخ الكتاب المقدس كما لو كان مخزن مواقف ممتعة وشخصيات جميلة أمام ريشة الفنان ، تماماً كما أصبحت حكايات الملك آرثر بالنسبة اليه فيما بعد ، ومع الزمن بالنسبة الى أنصاره اللاحقين في اكسفورد .

**( ما قبل ـ الرافائيلية والأخوية الماقبل ـ رافائيلية جزءان ، لندن ، ١٩٠٥ ، ص ١ ـ ١٧٢ )**

هنـا يشير هنت الى مـظهر متـأخر في مـا قبل ـ الرافائيليـة ، عندمـا ارتبط روزيتّي مع وليم مـوريس والطبّاع إدوارد برن ـ جونز . لقد ابتعد هنت نفسه عن الموضوعات التي تسيء الى التقوى ؛ ولكن روزيتّي كان ينقاد بمحض (الإخلاص لرفعة النبوغ ، والكمال في الفن) . لم يكن روزيتي يميل كثيرا الى التنظير ؛ ولكنه الى ذلك كتب رواية نثرية قصيرة بعنوان ( اليد والروح ) تحكي قصة رسام متخيّل اسمه كيارو ديليرما ، الذي أراد أن يحوّل أبناء قومه عن الاختصام الشديد فرسم لوحة رمزية عن السلام . وذات يوم رأى كيارو لوحته ملطخة فعلا بدم المتحاربين ؛ وبعد ذلك ، يرى في المنـام من يقول له أن يستثير قلبه ولا يرسم الا ما يجد فيه . تقف حكاية روزيتّي هذه بوضوح ضـد التلقين ، وتسانـد أخـلاص الفنـان المـطلق لـرؤاه الشخصية .

منذ أواسط خمسينات القرن الماضي صار روزيتّي يؤثـر بشدة في مـوريس و برن ـ جـونـز ؛ وأصبحت المعالجات الموحية بشكل حالم لموضوعات تناولها الأخير تـدور حول الملك آرثـر أو غير ذلـك من الموضـوعـات القروسطية أو الأسطورية تقف على تضاد من النزعة الاخلاقية والتفصيلات المملّة عند هنت و ميليه في أول عهده . منذ البدء ، كانت رسوم روزيتّي وأشعاره تفصح عن عالم

خاص من الخيالات الحسية . وهكذا يمكن النظر الى ما قبل ـ الرافائيلية من وجهتين ، الثانية منهما أكثر قبولا لدى الجمالية . من بين أوائل ما قبل ـ الرافائيليين ، كان روزيتّي صاحب أكبر أثر في الأذواق والمواقف عند الجيل اللاحق .

بعد ذلك صارت ما قبل ـ الرافائيلية ترعى الأذواق في الفن ، التزيينات المنزلية والملابس التي أصبحت سائدة في حلقات المثقفين والفنانين . تذكر الروائية مسز همفري وارد كيف أنها وصاحباتها من أكسفورد في السبعينات كنّ يجهّزن بيوتهن ( بورق موريس[٥] ، وصناديق قديمة وأصص زرقاء ) ويرتدين من الملابس ما فصّل على رسوم برن ـ جونز ـ ( ملابس مريحة بسيطة في خطوطها ، لكنها مفرطة التزيين ) و ( ملابس سهرة ذات « قصة بسيطة » أو «ذات كسرات » ) . وكان الذوق مما يتأثر بالجماليين في صور ده موريه الساخرة في مجلة پنچ . وعند إضفاء أذواق ما قبل ـ الرافائيليين على الجماليين المعاصرين ، ربما كان [ده موريه ينقل عن ملاحظة فعلية ؛ ولكنه كان في الواقع ، كذلك ، يفتري على أناس ، مثل مسز وارد ، كانوا ، بغض النظر عن أذواقهم ، أبعد ما يكون عن الجمالية .

* * *

فمن ، يا ترى ، كان الجماليون ؟ وبأي معنى كان ثمة

( حركة ) جمالية ؟ في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات من القرن التاسع عشر ، كانت الجمالية محط الأنظار ، حكماً على المطبوع من التعليقات . فقد بدأ الهجاء ضد الجماليين بصورة متفرقة في السبعينات ، وبلغ ذروته في الرسوم الساخرة عند ده مورييه ، وفي اثنين من العروض المسرحية الناجحة عام ١٨٨١ ، هي صبر گلبرت وسيلڤان ، وهزلية ف . سي . برنارد : الزعيم . وفي هذه الفترة كذلك ظهرت أولى تأثيرات أوسكار وايلد في مجتمع لندن ، اذ نتبيّن وايلد في صبر كما تصوره شخصية بنثورن ( الشاعر اللّحمي ) . ( وقد شهد عام ١٨٨١ كذلك نشر قصائد وايلد . ) في عام ١٨٨٢ نشر والتر هاملتن كتابه عن الحركة الجمالية في انگلترا . يعزو هاملتن الى الصحفي اللامع جورج أوكستس سالا تشنيعة مؤداها أن الحركة الجمالية كانت محض وهم لفّقه أصحاب الاهاجي الذائعة والصور الساخرة . تمثل هذه النظرية الطريفة شيئاً من المبالغة ؛ ولكن من المحتمل أن أصحاب الاهاجي كانوا سيواجهون صعاباً أكبر لو لم تكن أمامهم شخصية غريبة مثل أوسكار وايلد يركزون عليها سخريتهم ، ولو لم يقدّموا ، دون كبير حق ، أذواق ما قبل - الرافائيليين كشاهد على المواقف ( الجمالية ) . وكان من تأثير الهجاء المعاصر أن جعل من الجمالية حركة تبدو متماسكة في مغزاها ، وهو أمر غير صحيح ، خلافاً لما قبل - الرافائيلية في أول عهدها . فمثلاً ، لم يكن ثمة ترابط قريب بين پيتر و

سوينبرن ، في أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، كما كان الأمر بين هنت ، ميليه ، و روزيتّي في حدود ١٨٥٠ ؛ كما لم يجتمع حول وايلد في أوائل الثمانينات نفر لهم من الحماس ووضوح الرؤية ما لأخوية ما قبل - الرافائيليين . يمكن تمييز الجمالية كتيّار من الذوق والأفكار ، أو ( اتجاه ) أكثر منه (حركة ) - رغم أن الكلمة الأخيرة قد أطلقت عليها في ثمانينات القرن التاسع عشر .

أصبحت ما قبل - الرافائيلية ذاتها شديدة التفكك ، وظاهرة أقل تحديداً : وصارت ( ما قبل - رافائيلي ) كلمة إساءة يمكن استبدالها مع ( جمالي ) . كانت الحركة دائماً تضم كتّاباً الى جانب أصحاب الفنون التخطيطية ؛ كما كان من الطبيعي ملاحظة التشابه بين الأعمال الأدبية عند روزيتّي و موريس وبين أعمالهم في الرسم وفنون الزينة . ومن هنا صارت ( ما قبل - رافائيلي ) تطلق على الأدب كذلك ، وما زالت هذه الصفة قيد الاستعمال : سوينبرن ، روزيتّي و موريس غالباً ما يصنّفون كشعراء ما قبل - رافائيليين .

وثمة اصطلاح آخر يستحق الوقوف عنده ، وهو ( انحلال ) أو ( فترة الانحلال ) . وهذا اصطلاح شرود ، لأنه ينطوي لا محالة على أحكام شخصية . فمن السهولة بمكان ملاحظة التبجّج في الخروج عن المألوف في قصيدة سوينبرن : **دلوريس**

محاجر باردة تخفي كجوهرة
أعيناً مقروحة تغدو ناعسة لحين ؛
أطراف بيضاء ثقيلة وفم
أحمر قاسٍ مثل زهرة سامة

وكما مرّ بنا يمدح سوينبرن بودلير لقدرته على اضفاء شكل فني على موضوعات وعواطف يجدها أغلب الناس منفّرة . وقد يقال إن هذا يمثل تطوراً طبيعياً للأفكار الرومانسية عن الخيال ، وبخاصة عندما تكون تلك الآراء منفصلة عن المعتقدات الأخلاقية والاحتماعية والدينية عند أمثال ودزورث و كولردج و شيلي : فالخيال المتحرر ، في بحثه عن الجديد والغريب ، يجد ذلك في مجالات من الشعور تحسبها التقاليد موضع شك . وكذلك ، ليس من شك أن الجمالية كانت تستهوي الأمزجة الشاذة : والشذوذ الجنسي عند وايلد مثال صارخ على ذلك وقد يقال كذلك أن الجمالية التأملية ، في بحثها عن المحفِّز ، يجب أن تمتد الى ما وراء حدود الشعور التقليدي : فأولئك الذين يعيشون من أجل المثيرات ، مهما كانت مهذّبة مشذّبة ، سوف يتلقّون مثيراتهم أينما ثقفوها .

تشير ( فترة الانحلال ) غالباً الى التسعينات ـ وهي حقبة ممروضة جداً ـ والى رسوم أوبريه بيردزلي ( ١٨٧٢ ـ ٩٨ ) من بين مظاهر أخرى من تلك الفترة . لقد عاد الاهتمام اليوم بأعمال بيردزلي : فالذوق في أواسط القرن العشرين صار

يميل الى ( العليل ) والمهزول ، في بعض الفنون الجادة كما في التسليات الخفيفة ؛ وهذه العناصر ظاهرة بوضوح في فظاعات بيردزلي . ولأنه رسّام هادي وفائق البراعة ، استطاع أن يعطي تعبيراً لا يمحى لمزاج ( الانحلال) وبالمقارنة ، يبدو خروج سوينبرن قبله في مجال الشعر أمراً عفا عليه الزمان ومضطربا بشكل مضحك .

وغالباً ما تشير ( فترة الانحلال ) كذلك الى حياة وأعمال بعض الشعراء والفنانين الذين ازدهروا ـ أن صحّ التعبير ـ في التسعينات . وأحسن مثال على ذلك وايلد ؛ ولكن أسماء أدبية أخرى من تلك الأيام ، مثل الشاعرين ، أرنست داوسن و لايونيل جونسن ، كانت لا تقل ميلا نحو الفساد والمصائب ، كانت تصوّر في حياتها مفهوم ( الشاعر اللعين ) الذي عرف في فرنسا في القرن التاسع عشر . وهذا المفهوم ، بغض النظر عن أساسه من الحقيقة ، تطوّر بشكل طبيعي عن الميل الذي أعقب الرومانسية ، وكان يرى في الشاعر مارقاً : الفقر والرذيلة ـ بمعنى (الحياة الدنيئة ) عموماً ـ تكاد تكوّن عنصره الأساس .

ربما كانت العلاقة بين الجمالية والانحلال مسألة فيها نظر . وقد تكون الجمالية ، مثل مبدأ اللذة المردول ، مما يقع تحت طائلة قانون الغلّة المتناقصة ـ بمعنى أن الجمال ، مثل

السعادة ، يروغ منا كلما لاحقناه بالحاح وتقصّد ، وأن محبّ الجمال يضطر ، عاجلاً أم آجلاً ، للبحث عنه في أشياء لا تحسب جميلة في العادة . وقد لوحظت أعراض الانحلال في وقت مبكّر من النقاد في العصر القكتوري : فكما مرّ بنا ، تحدثت **مجلّة السبت** عام ١٨٦٣ عن ذلك النمط الأدبي ( الذي يرعى عواطف غريبة ) . وبعد عشر سنوات من ذلك التاريخ بقيت تلك المجلة تصوّر الجمالي على نفس الشاكلة :

( الحياة ) يقول لجماعة من المعجبين ، ( ليست فعلاً بل فناً ؛ والفن هو التأمل الهذياني للمتناهى الصِّغر ، . . . الجمال الذي يحبه هو الجمال الذي يصدر عن الانحلال ـ شعر بودلير ، نحاسيات پيكن ، ملامح الحسن الذاوية عند مدام پومپادور .

( «الفن في الدار» ٣٦ ، ١٨٧٣ ، ٧٧٧ )

بالنسبة للجمالي المغمور في انطباعاته الخاصة ، ربما يكون الجمال أكثر في عين الناظر مما هو الحال بالنسبة للكثير منا . وقد يغدو مثل البطل في رواية **مادموازيل ده موپان** ، الذي يقول :

بعد كل ما نفثته من حسرات الى القمر ، وبعد طول ما حدّقت في النجوم ، وما نظمت من كئيب القصائد

وعاطفي الابتهالات ، لن تصيبني الدهشة إذا ما وقعت في حب عاهرة مبذولة أو شمطاء فانية . فذلك معنى السقوط ذاته ! وقد تنتقم الحياة الواقعية لنفسها بهذه الطريقة بسبب ما غازلتها به من لا مبالاة .

( الترجمة الانكليزية : برتون روسكو ، نيويورك ، ١٩٢٩ ، ص ٢٩ )

# ٣

## الجمالية والشعر : من پو إلى مور

وجدت المضمونات الأدبية للجمالية أوضح تعبير لها في علاقتها بالشعر . كان أول ممثل مهم للآراء ( الجمالية ) في الشعر ، في اللغة الإنكليزية ـ والأكثر أصالة ، ربما ، الشاعر الاميركي ، كاتب القصة القصيرة ، والمنظّر الأدبي ، إدگار آلن پو ( ١٨٠٩ ـ ٤٩ ) . كان أفضل ما عرف به پو **حكايات الأسرار والخيال** وبضعة قصائد ، مثل **آنابيل لي** و **الغراب** ؛ ولكن أفكاره عن الشعر كانت ذات أثر تجاوز حدود العالم الناطق بالإنكليزية . كان شديد الاعجاب به اثنان من كبار الشعراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر : شارل بودلير ( ١٨٢١ ـ ٦٧ ) و ستيفان مالارميه ( ١٨٤٢ ـ ٩٨ ) . وقد ترجم بودلير **الحكايات** الى الفرنسية ؛ ويتضح تأثير أفكار پو عن الشعر في كتاب الشاعر الفرنسي **ملاحظات جديدة عن إدگار پو** ومقالات أخرى . وتعود أفكار بودلير ذاته تؤثر في مريده الإنكليزي : سوينبرن .

إن أفكار بو ، التي نجدها بخاصة في مقالتين ، **فلسفة النظم** ( ١٨٤٦ ) و**المبدأ الشعري** ( وقد نشرت عام ١٨٥٠ بعد وفاته ) إرهاص بالفن من أجل الفن وبفكرة ( الشعر الخالص ) . في **المبدأ الشعري** ، يهاجم پو ( بدعة التلقين) وهي العبارة التي جعلها بودلير بالفرنسية ( بدعة التعليم ) ومنها أعادها سوينبرن الى الانكَليزية بشكل ( بدعة التلقين الكبرى ) .

لقد ذهب بعضهم الى القول ، بصورة مضمرة ومعلنة ، مباشرة وغير مباشرة ، إن الغرض الأخير للشعر جميعاً هو الحقيقة . وقد قيل إن كل قصيدة يجب ان تتضمن مغزى ؛ وبذلك المغزى يحكم على القيمة الشعرية في العمل . ونحن الأميركيون بخاصة قد رعينا هذه الفكرة البهيجة ؛ ونحن أهل بوستن ، بصورة أخص ، قد ذهبنا بها الى المدى . لقد حصلت لدينا قناعة ان **كتابة قصيدة من أجل القصيدة ذاتها** [التأكيد للمؤلف وليس في نص بو] والاعتراف ان ذلك انما كان غرضنا ، إن هو الا اعتراف اننا في عوز كبير الى العظمة الشعرية والقوة : ـ ولكن الحقيقة البسيطة . . . أنه لا يوجد ، ولا يمكن أن يوجد أي عمل أكثر اكتمالاً في العظمة أو سموّاً في النبل من هذه القصيدة ذاتها ـ هذه القصيدة **بحدّ ذاتها** ـ هذه القصيدة التي هي قصيدة

ولا شيء غيرها ـ هذه القصيدة التي كتبت من أجل
القصيدة حسب .

يرى پو أن الشعر والحقيقة لا ينسجمان ، وهو يميّز بشدة بين القول الشعري وبين المقولة العلمية والفلسفية .

مطالب الحقيقة قاسية . فهي لا ترأف برهيف
الغصون . فجميع ذلك الذي لا غنى عنه في
القصيد ، هو ذلك الذي هي في تمام الغنى
عنه . . . عند فرض الحقيقة تكون بنا حاجة الى
القسوة لا الى بريق العبارة . يجب ان تكون فينا
بساطة ، ودقة واختصار . يجب ان يكون فينا برود
وهدوء لا حماس . وباختصار ، يجب أن نكون جهد
الإمكان في ذلك المزاج الذي هو النقيض المباشر
للمزاج الشعري .

واضح ان ( الحقيقة ) عند پو هي حقيقة الواقع والمنطق ؛ وهي لا تشمل حقيقة الشعور . اللغة الشعرية ليست غير متصلة بالحقيقة حسب ؛ انها تحجبها بغموض .

يقسّم پو العقل البشري الى ( عقل خالص ، ذوق وحس خلقي ) . وللثلاثة أساس مشترك في طبيعتنا ، ولكن ( وظائفها ) أو مهامّها مختلفة . وهي تتصل بالاجزاء المختلفة من ثالوث القيم الافلاطوني : العقل مع الحقيقة ؛ الذوق مع الجمال ؛ والحس الخلقي مع الخير ( الواجب ) . وقد يتصل

الـذوق بالـواجب ، ولكن بالـواجب في مظهـره الجمالي حسب : وقد يستهويه جمال الفضيلة وينفر من قبح الرذيلة . وقد يترتب على ذلك ان يحوي الشعر ( مفهومات الواجب ؛ أو حتى دروس الحقيقة ) ؛ ولكنها يجب أن تخدم غرض الشعر الفعلي ، الذي هو استثارة الروح في تأمل الجمال . وهذا الموقف ، في الواقع ، يبدو أنه يسمح بالتلقين ـ شريطة أن يفعل الشاعر ذلك بالطريق الصحيح . وقد يعني ذلك أن المغزى الاخلاقي ( إن كان ثمة مغزى ) في القصيدة يصلنا بطريقة تختلف عن طريقة الموعظة أو الدرس الأخلاقي . ولو كان الأمر كذلك لكانت الغالبية فينا على وفاق ، ولكن يبدو ان پو يقصد أبعد من ذلك ، بأن المغزى الاخلاقي في الشعر لا يمكن أن يكون أكثر من عَرَضي . وهو على حق اذ يرفض الشطط الاخلاقي الذي يتضمّن في القـول : هذا العمل صحيح من الوجهة الأخلاقية ـ لذلك هو أدب جيّد .

في المبدأ الشعري لا يقدّم پو تعريفاً للجمال . فهو يعتقد أن الحياة على هذه الجهة من القبر لا تعطينا الا تلميحاً جزئياً به . التعطش الى الجمال ( يتصل بخلود الانسان . فهو في الوقت ذاته نتيجة ودليل على وجوده الأبدي ) . فالشاعر الذي لا يزيد على ان يتحمس ( للمشاهد والأصوات والألوان والعواطف التي تطالعه كما تطالع البشر جميعاً ) يكون مقصّراً عن بلوغ المثال الذي حدّده پو ، وحريّ به أن يثير حسّاً

بالجمال يتجاوز الأنواع المعروفة في هذه الحياة .

وهكذا عندما بتأثير الشعر ـ أو بالموسيقى ، وهي أكثر الحالات الشعرية إذهالاً ـ نجد أنفسنا نذوب في دموع ـ نذرفها . . . بسبب أسف كريه ملول ، مرجعه عدم قدرتنا أن نمسك الآن ، كليّاً وعلى هذه الأرض ، فوراً والى الأبد ، بتلك الأفراح الإلهية المذهلة ، التي خلال القصيدة ، أو خلال الموسيقى ، نبلغ منها لمحات قلقة عجلى .

يتحدث پو عن التعطش الى الجمال بعبارة شيلي ـ ( رغبة الفراشة في النجمة ) . ليست جمالات هذا العالم سوى ظلال قائمة من ( الجمال في العلى ) لذلك يشوب استمتاعنا بها أسى وإحباط . يقول في فلسفة النظم ( الجمال ، مهما كان نوعه ، في أسمى درجات تطوّره ، لا بد أن يحرّك الروح الحساسة للدموع . فالكآبة لذلك أكثر النبرات الشعرية شرعية ) . وهذه المشاعر ليست وقفاً على پو بحال : فربط الجمال بالكآبة في القرن التاسع عشر يكاد يكون متصلاً لدى عشّاق الجمال من كيتس فصاعداً .

من المستحيل هنا أن ننظر بشكل وافٍ في مفهوم الجمال عند پو ، ذلك المفهوم الشرود رغم طرافته ، في ارتباطه بما لديه من أفكار غير تقليدية عن الخلود . ( أحيل القارىء المستزيد الى مقالته : وجدتُها : دراسة عن العالم

**المادي والروحي** ) . تدرك الروح امكانيات الجمال وراء ما تستطيع هذه الحياة تقديمه . هذا ( الجمال في العلى ) ليس بالجمال الافلاطوني المطلق : ففي فلسفة النظم ، عندما ينبري للحديث بشكل أكثر تحديداً عن الجمال كما يظهر في الشعر ، نجد فلسفة پو ذاتية الاتجاه . الجمال نتيجة ، وبهذا المعنى لا يمكن فصله عن الذهن الذي يعانيه :

> عندما يتحدث الناس في الواقع ، عن الجمال ، فهم يقصدون ، بالضبط ، لا صفة ، كما يُظن ، بل نتيجة ـ وهم يشيرون ، باختصار ، الى ذلك الارتفاع الحادّ والخالص في الروح ـ لا في العقل ولا في القلب ـ الأمر الذي تحدثتُ عنه ، والذي تكون معاناته نتيجة لتأمل ( الجميل ) .

يبدو ان الجمال ـ أو انه لا يمكن أن يوجد دون ( أثارة ، أو تعلية للروح ملذّة ) ونخرج الى القول ان ( الجمال في العلى ) عند پو ليس أعلى من الروح بل أعلى من طاقات الروح الحالية . الجمال شيء يعاني في لحظات من ( الارتفاع ) الحادّ ؛ ومفهوم اللحظة الجمالية الحادة هذا حيوي لنظرية پو في الشعر .

في كلا المقالين موضوع البحث ، يجادل پو أن القصيدة الطويلة أمر محال : وعبارة ( القصيدة الطويلة ) تناقض في التسمية . تكاد مناقشة پو تضع الشعر بمساواة

الغنائية القصيرة . في هذه النقطة كما في تأكيده الشديد على العنصر الموسيقي في الشعر ، تكون آراء پو إرهاصاً بآراء پَيْتر و جورج مور في انكلترا .

يرى پو أن القصيدة إنما تكون قصيدة بفضل قدرتها على منحنا ( إثارة مُعلِّية ) ؛ ولكن الإثارة آنية ولا يمكن الحفاظ عليها خلال تأليف طويل ؛ لذلك تكون ( القصيدة الطويلة ) في أحسن الأحوال تتابعاً من المقاطع الجيدة ـ هي في الواقع ، قصائد قصيرة ـ تصل بينها مساحات من الكتابة الميتة ( وقد نعترف أن أغلب القصائد الطويلة ـ بما فيها الفردوس المفقود وحتى ملحمة دانته الكوميديا الالهية ـ غير متساوية في النوعية ) .

تنجح القصيدة عند پو من خلال ( الانطباع الذي تحدثه . . . والأثر الذي تتركه ) ـ ويعني بذلك الانطباع أو الأثر المباشر في لحظة معينة من الزمن . وهو يرفض علناً أن يكون الأثر العام لقصيدة مما يمكن أن يتركّب من المقاطع الخاملة نسبياً الى جانب مقاطع أكثر إثارة . ( الأثر النهائي ، المجتمع ، أو المطلق حتى لأحسن ملحمة تحت الشمس ، هباء ) . الشعر يُعانى كلحظة جمالية ، لا كفكرة يستوعبها العقل بالتدريج . تتطابق هذه النظرة مع قوله إن الشعر يخاطب الحساسية ( الذوق ) أكثر من مخاطبة العقل : الشعر شيء يحسّ ، ويحسّ بحدّة . من الواضح اننا نكوّن

فكرة عن الفعل عموماً في الفردوس المفقود ونحن نقرأ ، وقد نستمد لذّة من مراقبة الفعل يتكشّف ، ولكن هذا لا علاقة له بالاثر الشعري ـ اذا كنا نعرّف الشعر ، كما يفعل پو ، بمعنى حدّة الاستجابة الدائمة .

تتعارض نظرة پو في الشعر مع ما قدّمه ماثيو آرنولد بعد ذلك بسنوات . في عام ١٨٥٣ نشر آرنولد ديوان شعر ، بمقدمة تهاجم الاتجاهات المعاصرة في الشعر . يقول آرنولد : يبدو أن شعراء اليوم يلاحقون الكلمات البرّاقة والصور أكثر من أي شيء آخر ، ويقدّرون أبياتاً ومقاطع تترك انطباعاً دون الأثر العام للقصيدة . وهنا كان كيتس ذا أثر سيّء بخاصة . في قصيدة إنديمون من الغموض ما يجعلها لا تستحق صفة القصيدة بحال ، رغم ما فيها من لمحات عارضة ؛ بينما ايزابيلا ، رغم كونها ( كنزاً رائعاً من الكلمات الأنيقة البهيجة والصور ) رخوة التركيب بحيث ( ان ما تنتجه من أثر ، في حد ذاته ومن أجل ذاته لا شيء أبداً) . وفي حديثه عن الشعر القصصي والدرامي ، يلحّ آرنولد على الشعراء المعاصرين أن يسيروا على هدى الإغريق الذين كانوا دوماً ينظرون الى الكل ، ويجعلون التفصيلات تساهم في اتجاه نظام جليّ . يجب أن يكون الموضوع في القصيدة مفضّلاً على براعة المفردات والصور . في إصراره على الخطة والتركيب والخاصية المعمارية ، يختلف آرنولد عن پو : لا يستطيع أي قدر من ( الإثارة المعلّية ) أن يعوّض

النقص في ( الأثر النهائي ، المتجمّع أو المطلق ) الذي يجده پو لا شيء ويجده آرنولد ردّة ( كلاسية ) في ذوق القرن التاسع عشر ؛ بينما پو ، في نظرة ذاتية الميل عن ( الجمال ) الشعري مع مفهومه عن الشعر كاثارة آنيّة حادّة ، يُمثل موقفاً رومانسياً متأخراً في انتظار الجماليين .

في النظرية والتطبيق ، كان پو ينادي بنظرة ( موسيقية ) في الشعر كسبت دعماً في انگلترا وفرنسا . فقد راح الشاعر الفرنسي الرمزي پول ڤيرلين ( ١٨٤٤ - ٩٦ ) يطالب أن تكون ( الموسيقى قبل كل شيء ) . علاقة ( الموسيقى ) بالشعر قد تعني أشياء شتى : فالتشابه بين الموسيقى والشعر قد يكون دقيقاً نسبياً ، كما هي الحال لدى پَيْتر و فرلين ، أو قد يكون على شيء من الفجاجة عندما يشير الى المؤثرات الصوتية والايقاع حسب ، حروف العلة وحروف الصمت . في الواقع ، نجد التشابه الأدق - الذي يؤكد على أثر الشعر دون الوسيلة المتّبعة لبلوغه - يؤدي في العادة كذلك الى اهتمام شديد بالمؤثرات الصوتية . فنجد مثلاً شاعراً فرنسياً رمزياً آخر ، آرتور رامبو ( ١٨٥٤ - ٩١ ) ، يكتب غنائية يحاول فيها أن ينقل القوة الموحية في حروف العلّة بمساواتها بالألوان : الأسود ، الأبيض ، الأحمر ، الأخضر ، والأزرق .

آ أسود ، ئي أبيض ، آي أحمر ، إو أخضر ، أو أزرق[1] .

من الواضح ان الاهتمام بالمؤثرات الصوتية قد يتخذ طابع النزوة . وفي هذا المجال كان پو سبّاقاً دون منازع . قالت الفصليّة عام ١٨٧٣ :

كلمة ( مهجور ) التي ظهرت مثقلة بالمعنى لعين كيتس ، وعبارة ( لن تعود ) التي أوحت الى إدگار پو بقصيدة ( الغُراب ) تمثل كلتاهما النتائج التي قد تصدر عن الجانب الحسّي الصرف في الشعر . لا شيء في الشعر الانگليزي الحديث أكثر بروزاً من هذه الخصائص الفذة في اللغة وهذه التجديدات في الوزن التي تشهد على التقدم في هذا المبدأ من مبادىء النظم .

( واقع الشعر الانگليزي تموز ١٨٧٣ )

من الواضح أن في ذهن الكاتب فلسفة النظم ، التي يصف فيها پو كيف نظم قصيدة الغراب . وهذا الوصف يقدم المفهوم ( الموسيقي ) في الشعر وقد وضع موضع التنفيذ .

قبل أن يصف كيف نظم الغراب ، يعلن پو عن رغبته ليظهر ( أن ليس من ناحية من نواحي نظمها يمكن ربطها بحادثة أو بداهة ـ وان العمل قد سار خطوة فخطوة حتى نهايته بنفس الانضباط والتتابع الدقيق في مسألة رياضية ) . وهكذا نجد پو يدحض الفكرة القائلة بأن

الشعراء ، في عملية النظم ، يدفعهم سيل من ( الالهام ) لا سيطرة واعية لهم عليه : فالشاعر فنان واع مدقق منذ البداية حتى النهاية . وهنا يتشابه پو مع گوتييه وشعراء المدرسة الپارناسية من الفرنسيين الذين ، في ثورتهم ضد عاطفيه الـرومـانسيين أمثـال ده مـوسّيـه ، راحـوا يبحثـون عن الانضباط ، اللاشخصانية ، الدقـة الوصفيـة والكمال في الشكل .

استناداً الى روايته بالذات ، بدأ پو يفكر بمشروع قصيدته وليس في ذهنه أي موضوع . كان اهتمامه الأول ، كما يؤكد لنا ، منصباً على المدى : ما الطول الذي يجب ان تبلغه القصيدة ؟ وقد قرّر أن تكون في حدود مئة بيت . والاهتمام الثاني كان يدور حول ( اختيار انطباع أو أثر ليجري توصيله ) . والأثر ، كما في أية قصيدة ، يجب أن يكون الجمال ؛ ربما ان الجمال في غاية تأثيره ، به لمسة حزن ، فيتوجّب إذن ، من أجل تأثير أعظم ، أن تكون النبرة ذات كآبة .

وبعد أن حدّد الطول ، والمجال ( الجمال ) والنبرة ( الكآبة ) استعمل پو ( الاستنتاج الاعتيادي ) ليجد طريقة فنّية تعطي القصيدة حرافة وحدّة . وقاده ذلك الى اللازمة . ثم قرر ان تكون الـلازمة كلمـة واحدة . ولكن مـا نوع الكلمة ؟ هنا سادت الاعتبارات الموسيقية :

وبعد ان استقر رأيي على اللازمة ، تبع ذلك بالطبع قسمة القصيدة الى مقاطع ، تشكّل اللازمة فيها خاتمة كل مقطع . ولم يكن ثمة شك أن تكون الخاتمة ذات قوة ورتابة تنمّ عن توكيد ممطوط ، وقد قادتني هذه الاعتبارات لا محالة الى الواو المشبعة بوصفها أكثر حروف العلّة رتابة في علاقتها مع الراء بوصفها اكثر الحروف الصحيحة جهراً .

وفي الحال برزت عبارة ( لن تعود )[٢] . ولم يبق امام پو سوى التماس عذر ليستمر في استعمال تلك العبارة . وبعد ان قرر أن يكون المتكلم غير عاقل ، فكّر أول الأمر بالببغاء ، ثم وجد أن الغراب أكثر ملاءمة للنبرة السائدة . ثم كان عليه ان يجد موقفاً بشرياً يكون فيه ترديد الغراب عبارة ( لن تعود ) ذا مغزى معيّن . وبدا مما يناسب ذلك عاشق يندب حبيبته الراحلة . وقدأدى به الأمر الى نظم المقطع الذي أصبح الثالث قبل الأخير من القصيدة بشكلها النهائي :

( يا رسولاً ! ) صحت ، به ، ( يا خدين الشر !
رسول أنت ، طائراً كنت أم شيطاناً
بحق تلك السماء التي تظلّنا معاً ـ بحق إله نعبده معاً ،
قل لهذه الروح المثقلة بالأسى ، هل في الجنة القصيّة ،
سأمسكُ بصبيّة مقدسة تدعوها الملائكة ( لينور ) ـ
امسكُ بصبية نادرة وهّاجة تدعوها الملائكة ( لينور ) .
قال الغراب ـ لن تعود ) .

قد نظن أن پو يبحث عن مسوّغات : إذ لا شك أنه مندفع في وصفه برغبة في إقامة مبدأ محدّد عن الشعراء والشعر . فهو يرى ان الشعراء فنانون عن عمد ، وليسوا اصحاب رؤى هائمة ؛ وبلوغ ( الجمال ) الذي هو غرض الشعر الفعلي ، يعتمد السيطرة على الشكل والموسيقى أكثر من اعتماده على الشعور ، مادة الموضوع ثانوية الأهمية . الشيء المهم هو ( النبرة ) - أو ، كما قد نقول ، المزاج : فالموضوع يحمل المزاج حسب - لذلك ، كما أظهر پو ، قد يقرر الشاعر المزاج أولاً ثم يختار الموضوع ليلائمه ، وفي الواقع يُظهر پو نفسه كمن يختار موضوعه في المراحل الأخيرة من التفكير التمهيدي الذي اقتضاه نظم قصيدة الغراب ، فقد بدأ بالقصد ان ينظم قصيدة . تؤثر فينا موسيقى الآلات عن طريق نقل حالة مزاجية دون الرجوع الى أي موقف في الحياة ، وفي رأي پو ، يؤثر فينا الشعر بطريقة مشابهة ، مشيراً الى موقف بعد وضعه في مرتبة ثانية تأتي بعد استحضار الحالة المزاجية مباشرة بالأصوات المتضافرة وترابطات الكلمات عموماً . ( وعبارة ( لن تعود ) لها وقع كئيب خارج اي سياق قد ترد فيه ) . ولو عدنا الى قصيدة الغراب لوجدنا انتأثيرها يعتمد بشدة على الوزن والتكرار والقافية الداخلية والنسيج اللفظي .

يعطي مبدأ پو مادة الموضوع في الشعر جميعاً المنزلة الثانية التي يحتلها عادة في الغناء ، وقد يكون في الاغنية

أحياناً قصيدة ذات اهمية خاصة تسترعي الانتباه بحد ذاتها ، ولكن من الواضح ان هذا غير ضروري ، وتأثير الإطار الموسيقي يكاد يكون دائماً مما ينال قليلاً من الاهتمام بالكلمات .. وتأثير الطريقة ( الموسيقية ) . كما عند پو وشعراء متأخرين مثل سوينبرن و ديلن توماس، هو التغشية على الوعي اللفظي دون مساعدة إطار (فعلي) من الموسيقى . ويبدو ان پو يعدّ الموسيقى الفن الأسمى ، ويؤكد ، هذه المرة في المبدأ الشعري ، ان مجال تطور الشعر الأكثر وعداً يكون في ارتباطه بالموسيقى . ( الشعراء المغّنون القدامى والمينيسنگر/ الجوّالون الألمان في العصور الوسطى / كانوا يتميّزون علينا بظروف لا نملك مثلها ـ و توماس مور ، إذ كان يغنّي اغانيه ، كان في أكثر الطرق شرعيّة، يبلغ بها الكمال كقصائد ) ، القصيدة المثالية ـ حرفياً ـ اغنية .

يرى پو أن تِنسُن (أنبل شاعر عرفته الحياة) ، ويستشهد بقصيدة : ( دموع ، دموع تافهة . . . ) من مجموعة **الأميرة** ـ

ـ دموع ،
دموع تافهة لا ادري ، ما تعني ،
دموع من اعماق اسى ـ جليل ـ

كمثال على الشعر الحق و تِنِسُن ( نبيل ) ، لا بسبب اي نبل في المشاعر بل بسبب سيطرته على تلك الموسيقية التي يقوم عليها الجمال الشعري .

***

أحدثت افكار يو تأثيراً مباشراً أكثر أهمية في فرنسا منه في أميركا وانكلترا . فقد شغف بودلير بخيال پو المستغرب وإرهاصاته بشعور ( الانحلال ) . وقد كان تأثره بالنظرية الشعرية عند پو الى درجة حملته على التعليق عليها في مقالاته ، ومن خلال تأثير بودلير في مُريده الانكليزي الجرنون چارلز سوينبرن ، صار پو فاعلاً في تطور الأفكار عن الفن من أجل الفن في انكلترا .

استحوذ سوينبرن على الاهتمام اول مرة بنشر **آتالانتا في كالايدون** ( ١٨٦٥ ) حيث ظهرت قواه فيها في تمام الأكتمال ، ولكن **قصائد وأغانٍ** كان لها استقبال آخر ،لحفاوتها بمشاعر هي في العادة موضع لوم - شهوانية ماسوكية في **دلوريس** ، مثلاً ، وشهوة سحاقية في **فوستين** ، كان الكتاب يفوح بوثنية محدثة متحديّة ، وتوق الى حسيّة هادئة نعمت بها الازمنة الخوالي ذات الوثنية المبالغ في رفعتها . وكان لا مفر من ردّ فعل صاخب معادٍ ، راح يتزايد حتى اصاب شعراء آخرين ، وبخاصة روزيتّي ، الهدف الأول في مقالة روبرت بوكانن ، ( المدرسة اللحميّة في الشعر ) ( ١٨٧١ ) ، وردّ سوينبرن بهجوم شديد في **ملاحظات حول قصائد ومراجعات** ( ١٨٦٦ ) متفجّراً ضد ( الحشمة الشبقة والفضيلة المسمّمة عند متعاطي الصحافة والعاهرات ) . وعندما جاء لينشر مقالته الطويلة عن وليم

بليك ( ١٨٦٨ ) خصص اغلب الفصل الثاني لما يمكن أن يعدّ اول دراسة بالإنگليزية تتصف بالوضوح والأنسياب في تناولها مذهب الفن من أجل الفن ـ ولو انه، في دخليته، ربما كان أقل اهتماماً بنظريات الفن منه بالدفاع عن حق الفنان ( وبخاصة حقه هو ) في حرية التعبير . وبالرغم من اعتماده الشديد على المؤثرات الشكلية ، وعلى استحضار المزاج موسيقياً، فان شاعر **قصائد وأغان** ثائر أكثر منه جمالي . كانت عواطفه الثورية السياسية شديدة ـ كما نجد في **اغنية من ايطاليا** ( ١٨٦٧ ) **وأغنية قبل الغروب** ( ١٨٧١ ) ولانه لم يكن يؤمن بانصاف الحلول فقد ساند الفن من اجل الفن وذهب بموقفه حدّ التطرّف . ويجب ان نضيف انه كان معجباً بگوتييه الى جانب بودلير .

في دراسته الرائدة عن وليم بليك ( ١٧٥٧ ـ ١٨٢٧ ) ، الشاعر ، الرسام ، الحفّار ، والمفكّر الرؤوي ، وجد سوينبرن مناسبة لتقديم بليك كنصير الفن من اجل الفن، وقد استطاع ان يجد بعض التسويغ لهذا التفسير :

شاعر ، رسّام ، موسيقي ، معمار : من ليس بواحد من هؤلاء لا يعرف الدين .
الفنون شغل الانسان الشاغل ، جميع الأشياء مشاعة، لا سرّية في الفن .

هذه الأقوال اضافها بليك في أخريات ايامه الى

صورة محفورة تمثل لاءوكون ، كاهن أپولّو ، وقد سبق له قبل ذلك بسنوات ان قال إن ( الروح الشعري ) هو مصدر الرؤيا الحق . النظر الى الحياة بمنظار العقل التحليلي المتجرد حسب ، او بمنظار الأخلاق المفهومة والمطبقة بشكل تجريدي ، يؤدي الى تقسيم وتشتيت إنسانيتنا . ( لو كانت الاخلاق هي الدين ) - كما ورد في صورة لاءوكون - ( لكان سقراط هو المخلِّص ) .

مثل سوينبرن ، كان بليك يمقت الاخلاق التقليدية القائمة على ( لا تفعل كذا ولا تفعل كيت ) . ولكن عندما يصوّره سوينبرن كرسول للفن من أجل الفن نصطدم بالدائرية المنطقية لتلك الصيغة . قد يقيّم اثنان من الناس الفن ( من أجل ذاته ) ، ولكنهما يحملان آراء شتى عن الفن بحديث يصبح غير مجدٍ القول بأنهما يشتركان في نفس المبدأ . بالنسبة الى بليك ، كان الفن اكثر من مسألة مؤثرات جميلة ، اذ كان يجسّد رؤيا عن الواقع ، وكانت الرؤيا هي الفائقة الأهمية ، ومن المؤكد انه كان سيزدري اية نظرة ڤكتورية تقليدية عن الفن كوسيلة لاستمالة الناس كي يصبحوا مواطنين مثاليين . ولكن ايمان بليك بالفن يتصل بفلسفة دينية شاملة ، مهما كانت غير تقليدية . في الفن ، ندخل العالم الأزلي للخيال ، الخيال الذي يوضع بمساواة الواقع . ( فلسفياً ، يمكن اعتبار بليك مثالياً بشكل ، فهو

يتحدث عن ( الخيال )بينما يتحدث الفيلسوف المتمرس عن ( العقل ) . ثم ان الجمالي ينادي بفصل احد الاهتمامات الانسانية ـ الاهتمام الجمالي ـ عن غيره ، كالاهتمام الديني ، والفلسفي ، والخلقي ، ولكن بليك ينادي بالكليّة ، وباكتمال ( الانسانية الالهية ) حيث تعمل سوياً قوى الروح البشرية جميعاً .

هذا التناقض بين بليك والجماليين يؤكد النقطة القائلة ان ( الفن من أجل الفن ) ، كما ظهر في القرن التاسع عشر ، كان ينطوي على هذه النظرة الخاصة عن الجمالي ،كشيء لا يتساوق مع بقية الحياة ، وعن الفن كشيء مجال اهتمامه الوحيد التأثير الجمالي حسب . هذا الرأي هو مايصرّ عليه سوينبرن في وليم بليك . فهو يدرك الطبيعة الشاملة في رؤيا بليك ، ويحاول في نفس الوقت ان يُسلكه مع التفرّد الجمالي في أيام سوينبرن نفسه ، وهكذا بالنسبة الى بليك لن تكون مسائل :

الإيمان والفضيلة والواجب الخلقي او الضرورة الدينية أموراً ملغاة او متجاوزة قدر ما هي امور مختصرة ومتضمّنة وفي المنطوى من قضية الفن الواحدة . فهو يرى ، كما يرى من هم بمنزلته ، ان من الأفضل على المرء ان يحسن صنعاً في هذه القضية على حساب غيرها من الأمور من ان يتفوق

في جميع الامور الأخرى على حساب هذه القضية .

لا يوافق سوينبرن على أية تسوية بين الفنان والطهريّ ، وعظام الرجال من الجانبين لم يحاولوا التفاهم قط : (سافونارولا احرق بوكاجيو ، وكرومويل حرّم شكسبير ، ولم يكن المسيحيون الأوائل عظاماً في الشعر او النحت ) . ويبدو ان سوينبرن لا يعي وجود اي مبدأ اخلاقي الى جانب المبدأ التطهّري ـ الانساني الذي تتكون الحياة الخيّرة فيه من محض النفع للآخرين ، بهذا المعنى تكون نظرته محدودة بقدر نظرة خصومه الذين يرون ( الحياة الجادّة او القصيدة الفاعلة الكبرى ( أي الفضيلة المادية أو محض فعل وقول أفعال وكلمات خيّرة او مفيدة ) تفضّل دون حدود على أي عمل فنّي مهما عظُم ) . ويذهب سوينبرن الى شيء من الاحترام للمتطهِّر الذي لا يميل الى التسوية ـ الذي يمتلك في الأقل رؤية واضحة في إدراك عدم إمكانية المصالحة بين الفن والاخلاق ( او الدين ) . ويحتفظ باحتقاره لأولئك الذين ينتظرون ( بيد مستعدة للتبريك ، لإعطاء الفن المستحق والشعر رَبتةً موقوتة او دفعة ) . من الأفضل قتل الفن علانية بدل إحباطه بارغامه على القيام بوظيفة تلقينيّة هي غريبة عنه . وسواء كان رأي سوينبرن في الفن والاخلاق صحيحاً او غير صحيح ،فهو في عدم قدرته الظاهرة على رؤية أكثر من مجموعة واحدة من

الاحتمالات ، يبدو كمن اقعده ذات التراث التطهّري الذي كان يحاول منه فكاكا .

وهو يتوسل برأي بودلير عن ( بدعة التلقين الكبرى ) قائلاًان القيمة المميّزة في العمل الفني لا علاقة لها بالقابلية على التعليم أو التأثير الاخلاقي المفيد ، وقد يكون للفن في الواقع آثار اخلاقية ، ولكن هذه عرضية : والفنانالصادق لا يجعل منها غايته ، ويبدو ان موقف سوينبرن يتخذ شكل نمطية مفرطة: ما يقوله الشاعر فعلا هو في حد ذاته غير مهم .

إنزع العواطف والبسها من جديدشعراً رديئاً ، ما الذي يتبقّى وفيه من الأهمية للفن أقلّها؟ اعكسها واحتفظ بالأسلوب او الشكل [على فرض ان ذلك يمكن فعله ، وهو ما قد يجوز] فلا يخسر الفن شيئاً .

( الشكل ) اذن هو كل شيء ـ ولكن الشكل عندما يفرّغ من كل مايتصل بالمعنى لا يبقى منه سوى القليل . فهو يشمل انظمة الوزن والقافية والمقاطع ، انساق الجناس اللفظي ؛ بناء الجملة ؛ الآثار الأيقاعية ؛ وربما الارتباطات التي تعلق بكلمات مثل ( لن تعود ) و ( مهجور ) في معزل عن السياق . ومن الطبيعي ان نتساءل إن كان

سوينبرن قليل الاهتمام الى هذا الحد بالمعنى في شعره بالذات. من المسلّم به ان طريقته غالباً ما تخفي اهتماماً شديداً بالمعنى ، ولكن هذا ، كما نجد في دعوات الاعلان والسياسة ، يتطابق مع الرغبة في توصيل الأفكار ، في وليم بليك ، نجد لموقفه، في الواقع ، وصفاً مستغرباً في الهامش : ( من المفروض ، في البداية، ان يكون لدى الفنان شيء يقوله او يفعله مما يستحق القول او الفعل في شكل فني ) . وبهذه الطريقة يعيد سوينبرن ادخال المعنى من الباب الخلفي . ويبدو من المشروع ان نسأل عن المعيار المستخدم لتحديد الاستحقاق ، وعن هذا التحديد ، ان كان لا ينال من دعواه برمّتها . لقد بقي سوينبرن على موقفه الشكلي في مقالات متأخرة ، وليس بمستغرب ان نجدمعلّقاً على مجموعته مقالات ودراسات ( ١٨٧٥ ) يقترح انه ، بالاستناد الى هذه المبادىء ، كان بوسع ملتن ان يتخذ عصا مكنسة موضوعاً له ويكتب قصيدة تضارع في العظمة الفردوس المفقود .

* * *

بينما كان سوينبرن ينشر قصائد واغان ، والكتابات النثرية المتصلة او المتأثرة بالهجوم العنيف على ذلك الكتاب ، كان والتر پيْتر ينشر مقالات تفسّر الجمالية

التأملية . كانت هذه عن كولردج ، عن يوهان يواكيم ڤنكلمان] ، عاشق الفن الاغريقي ومن الكتاب الالمان في القرن الثامن عشر ، وعن شعر وليم موريس . وقد ظهرت المقالات في **مجلة ويستمنستر المتطرفة** ، عام ١٨٦٦ ، ١٨٦٧ ، ١٨٦٨على التوالي . كانت المقالة عن موريس ، التي اعيد نشرها بعنوان ( الشعر الجمالي ) ، تتضمن مقطعاً اصبح فيما بعد الخاتمة في كتابه **الانبعاث** ، وهكذا ظهر الوجهان من النظرية ( الجمالية ) ، بشكل لا تخطئه العين ، وفي وقت واحد ، رغم ان پَيْتر لم يثر استجابة على نطاق واسع حتى ظهور **الانبعاث** عام ١٨٧٣ .

ويهمنا في هذا المجال افكار پَيْتر عن المادة والشكل في الفن . ففي اهم مناقشاته حول هذه المسألة ، يتخذ پَيْتر ثاني الموقفين المشار اليهما في الفصل الاول : اي اننا في تجربة الاعمال الفنية فعليا ، لا يمكن الفصل بوضوح بين ( الشكل )و ( المادة ) ، وكلما كان من الصعب رؤ يتهما على انفراد كان العمل الفني افضل ، هذا ما يدعو اليه في مقالة عن مدرسة جيورجيوني حيث يقدّم مقولته الشهيرة بان ( الفن جميعاً يصبو الى حالة الموسيقى )۔ لاننا في الموسيقى ، كما يعتقد پَيْتر ، لا نستطيع تمييز المادة عن الشكل . ونحن بالتأكيد لا نستطيع فعل ذلك كما نفعل في الأدب او في الفنون التخطيطية التصويرية . ويتبع ذلك

بالنسبة الى پَيْتر ، كما بالنسبة الى پو ، ان معيار الامتياز في الشعر هو الغنائي الذي (تماماً لاننا فيه نكون على أقل قدرة لفصل المادة عن الشكل دون الانتقاص بشيء من تلك المادة نفسها ، يكون ، في الأقل فنيّاً ، اعلى واكثر الانماط الشعرية اكتمالا ) . . (عبارة ( في الاقل فنياً ) وصف طريف رغم اقتضابه ) . ثم يستمر في القول ( ان كمال الشعر الغنائي )يعتمد في الغالب على(شيء من الطمس او التعمية للمادة حسب ) . وكلمة ( حسب ) قد تذكّرنا بشكلية سوينبرن ، ولكن موقف سوينبرن ، كمانذكر ، يتضمن الفرض بان من الممكن فعلا الفصل بوضوح بين العناصر الشكلية في الشعر وبين ما فيه من مادة . يرى پَيْتر ان طمس الموضوع يتسبب في عدم امكان الفصل بوضوح بين معنى القصيدة وبين جسمها ، فهو ( يصلنا بطرق لا يستطيع الفهم ان يتبينّها بوضوح ) ، ويعطينا مثالا على ذلك ( بعضا من مؤلفات وليم بليك الفائقة الخيال) اضافة الى اغنية ( ابعديها ، ابعدي تلك الشفاه ) من مسرحية شكسبير صاع بصاع ، واذا تبعنااشارة پَيْتر ، قد ناخذمثالا على ما يعنيه احدى القصائد الغنائية عند بليك ، بعنوان الوردة العليلة من مجموعة اغاني الخبرة :

يا وردة ، انت عليلة !
الدبيب غير المنظور
الذي يهوّم في الليل

في العاصفة العاوية
قد اكتشف مقامك
القرمزيَّ الفرح ،
فعاد حبه المعتم الخفي
يتلف منك الحياة

يتأتّى ( الغموض ) في مادة الموضوع هنا ـ ان كانت كلمة (غموض) مناسبة ـ من عدم امكان تجريدها ، دون كبير أذى ، عن الرمز الذي تعبر من خلاله . بوسع المرء ان ينثر القصيدة ـ مفسراً كيف ان الفساد يطغى على الحب الجسدي ـ ولكنه لن يطمئن انه استنفد طاقاتها الموحية . يكثّف بليك مجالا كاملاً من المعنى في رمز وضّاح . ويشير پيْتر الى أثر تكثيف مشابه عندما يقول عن ( ابعديها ، ابعدي تلك الشفاه ) ان فيها ( الطاقة المضيئة برمّتها في المسرحية تبدو كانها تنقلب للحظة الى لحن فعلي من الموسيقى ) . وثمة مثال آخر قد يكون ذا فائدة ـ وهو من غنائية قروسطية متأخرة ، منشورة في كتاب اكسفورد في الشعر الانگليزي تحت عنوان صباح العُرس :

جاءت الصبايا
عندما كنت في خِدر أمّي ،
وكان لي كل ما أريد .

السور يحمل الجرس بعيداً
السوسن ، الورد ، الورد الذي أهجر .

الفضة بيضاء ، واحمر هو الذهب ،
والثياب يضعونها مطوية .

السور يحمل الهدوء بعيداً ،
السوسن ، الورد ، الورد الذي اهجر .

ومن خلال النافذة الزجاج تشرق الشمس .
كيف لي ان احب ، وانا بعد فتيّة ؟

السور يحمل الهدوء بعيداً ؛
السوسن ، الورد ، الورد الذي أهجر .

تعبّر هذه القصيدة عن مشاعرصبيّة في صبيحة عرسها ، ولكن الشعور يكاد يكون مغموراً تماماً في الأثر الحسّي للقصيدة ، ويصلنا على الأكثر من خلال ذلك الأثر ، وفي بيت واحد فقط يصير المعنى في غاية الوضوح .

ولئن وافقنا ان هذا هو النوع المثالي من الشعر أم لم نوافق ، بوسعنا في الأقل إدراك ما يرمي اليه پِيْتر . فنظرته تشابه نظرة الرمزيين الفرنسيين كما يعبِّر عنها ڤيرلين في الفن الشعري :

الموسيقى قبل كل شيء ،

من أجل ذلك فضّل اللامتساوق
الأكثر غموضا وذوبانا في الهواء ،
دون شيء فيه يثقله أو يبقيه .

ويجب كذلك الا تذهب أبداً
لاختيار كلماتك دون بعض شطط :
لا شيء أعزُّ من الأغنية السمراء
حيث يمتزج اللامحدود بالمحدود .

الشعر الذي يراه ڤيرلين (غامض) لمحض كون مدى ايحائه غير واضح التحديد . في الوردة العليلة ، يمكن للصورة والرمز أن يقدّما بمفردهما في وضوح : ( حيث يمتزج اللامحدود بالمحدود ) . ومثل ڤيرلين ، لا ينظر بَيْتر الى ( الشكل ) كشيء خارج عن المادة تماماً ومفروض عليها . بل إن حالة ذهنية توصّل مباشرة بالصورة والرمز ـ كما في الموسيقى بنسق الصوت ـ وليس بصورة غير مباشرة ، عن طريق الوصف المحدد المفصل ، مثلا ، لوضع بشري بعينه .

* * *

التطور الأخير ، في الانگليزية ، في آراء القرن التاسع عشر حول ( الشعر الخالص ) ربما نجده عند الروائي الايرلندي جورج مور (١٨٥٢ ـ١٩٣٣ ) الذي نشر في أخريات أيامه مجموعة شعرية مع مقدمة بعنوان شعر خالص

( ١٩٢٤ ) ـ بقصد تفسير وتصوير فكرته عما هو شعري بشكل مشروع أو ما هو غير ذلك . وبأسلوب متشكّك يعيد پَيْتر الى الذهن ( وقد طالما أعجب به مور ) يقول أن ( عالم الأشياء ) وحده هو الدائم . الأفكار دوما تغيِّر وتفقد قوّتها ؛ ولكن الأشياء تبقى . هذان البيتان من شعر كوپر :

قطِّعت شجرات الحَور ؛ فوداعا للظلال ،
للصوت الهامس في الأيك البرود

يحتفظان بما فيهما من جِدة

لأن في العالم أشجار حَور على الدوام ولأن الناس سيتمتعون دوما بالصوت الهامس في طريق يكتنفه الشجر ؛ ولكن كل ما هو جوهري عند كوپر ، أفكاره ، تأملاته ، آراؤه ، قد ذهبت جميعا الى غير رجعة . والمثال الذي ذكرت لا يؤذي ، بل انه يدعم الرأي القائل ان الزمن لا يضعِف ، ولا العادة توهن الشعر الذي لم يسقِمه رذاذ شاحب من الفكر .

الشعر الحديث ، يقول مور ، يفتقر الى ( براءة الرؤيا ) ، وهي صفة طالما استُهجنت بوصفها تعني ( الفن من أجل الفن ) . ولكن ما الذي يقصده الناس بهذه العبارة ؟

لقد كثر الحديث في الثلاثين أو الأربعين السنة الأخيرة ، والقليل من راح يسائل نفسه إن كان للفن

ان يُصنع لسبب غير السبب الجمالي ، وذلك القليل ممن تجرّد للتفكير فعلاً يبدو انهم لم يكتشفوا ان الفن من أجل الفن يعني الفن الخالص ، بمعنى رؤ يا تكاد تنفصل عن شخصية الشاعر .

يوجد شعر في الأشياء أكثر مما في الأفكار : على الشاعر أن يُسكت طنين الأفكار في رأسه ويكون محض مستجيب لعالم الأشياء . فهو يثني على غنائية كَوتييه **الزنبقة** ، التي يُظهر الشاعر فيها جمال الزنبق في اللون والشكل - وفي هذا المجال يذكّرنا مور بالپارناسيين الفرنسيين أكثر من الرمزيين - كما ينتقص من غنائية وردزورث **على جسر ويستمنستر** ، لأنها مشوبة بتصميم وردزورث على ان يرى روحاً في المدينة ، كما في الطبيعة . والقصيدة فيها ( منطوى اخلاقي مخفيّ بعناية ) .

تتكون بقية مقدمة مور من محاورة ، عليها مسحة من أسلوب وايلد ، بينه وبين الشاعرين جون فريمان و والتر ده لامير . يناقش الثلاثة المحتوى في مشروع إضمامة من ( الشعر الموضوعي ) - شعر يعرض عالم الأشياء دون تدخل من أفكار الشاعر أو حتى من مشاعر شخصية ملموسة . ولو بحثنا في مجموعة مور عن توضيح لهذا المفهوم لما وجدنا أثراً لشعر بليك في **أغاني الخبرة** - التي منها **الوردة العليلة** - رغم أن هناك أمثلة كافية من **أغاني البراءة** . نجد

عـدة قصـائـد من كـولـردج و شيلي ، ولا شيء من وردزورث ، وقصيـدة واحـدة من كيتس ، بـوصفـه ، عموما ، مفرط ( الذاتية ) . وهكذا يخرج مور في الرأي عن كيتس الذي نجده عند پيْتر و وايلد . يشير هذا الخــروج ، كمـا أرى ، الى تفسيــرين مختلفين ، بــل متعارضين ، حول ( الفن من أجل الفن ) ، مما قد يطلق عليهما التفسير الرومانسي والتفسير الپارناسي . يؤكد الأول على التعبير عن الذات ، وحق الفنان أن يعبّر عما يجد فيه رغبة للتعبير عنه ، وعن مسؤوليته لتحديد نفسه بذلك . بينما يؤكد التفسير الثاني على العمل الفني ذاته ، بوصفه وجودا مستقلا ، حتى عن خالقه ؛ فغاية الفنان الحق لا أن يعبّر عن نفسه بل أن يصنع شيئاً جميلا . وهكذا يسعنا أن نعجب بقطعة من الشعر الخالص كما نعجب بزهرية صينية نادرة ، بسبب صفة من الجمال ( موضوعية ) ، دون أية فكرة عن الانسان الذي صنعها . وهكذا يفهم مور الشعر الخالص ( كشيء يخلقه الشاعر خارج حدود شخصيته ) . وفكرة النظر الى القصيدة بمعزل عن الشاعر ـ بغض النظر عن دعوى مور ـ قد كسبت انتشاراً ملحوظاً في هذا القـرن ، في الكتابات النثرية عند ت.س. اليوت وبين ( النقاد الجدد ) في أميركا .

* * *

وصلت فكرة الشعر الخالص عند مور حدّاً لم يكن في تصوّر پَيْتر . ففي نقده ، نجد پَيْتر شديد الوعي بوجود الانسان وراء العمل ، وبالرؤ يا الشخصية المجسّدة فيه . ( ومن ذلك قوله إن بوتيچلّي كان يرسم موضوعات دينية ( بتيّار خفِي من العاطفة الأصلية ) ـ الأمر الذي يتوجّب على الناقد عزله وتحديده بالوصف ؛ أو عندما يذكر في مقالته عن وردزورث ( الهدوء الديني الفطري ) الذي يغذي نظرة وردزورث الى الطبيعة . ) في مقالته عن ( الاسلوب ) ( ١٨٨٨ )، يصرّح ، پَيْتر متّبعاً فلوبير ، ان الاسلوب هو الانسان(٣) : ومعيار الفن الأدبي الجيّد هو النجاح في إضفاء نمط موضوعي على رؤ يا الكاتب الشخصية . وعلى النقيض من [مور] الذي يمجّد شعراً تقدَّم فيه ( الأشياء ) دون ان يُغشّيها ضباب الذاتية ، يصرّح پَيْتر أن هدف الكاتب الخيالي أن يعطينا ( لا الواقع ، بل مفهومه المتميّز للواقع ) .

فبقدر ما يكون هدف الكاتب ، عن وعي أو عن غير وعي ، أن يصوّر ، لا العالم ، لا محض الواقع ، بل مفهومه له ، يكون فناناً ، ويكون عمله فنّاً جميلا ، وفنّاً جيّداً ( كما أرجو أن أبيّن أخيراً ) بنسبة الصدق في تقديم ذلك المفهوم .

وهكذا قد يصبح المؤرخ ، مثلا ، فنّاناً بقدر ما تكون كتابته تجسيداً لا للواقع حسب ، بل لمفهومه عن الواقع ؛

ومعيار ( الفن الجيّد ) ينطبق على الكتابة الخيالية جميعا ، سواء في النثر أم في الشعـر . والاسلوب ، اذن ، ليس محض مسألة ( شكل ) ، في أضيق معاني التزويق ، أو شيء مفروض على مادة الموضوع . انه شيء أكثر اقترابا بكثير في اتصاله بالمادة : بغيره لا يسع رؤيـا الفنان الشخصيـة و ( مفهومه عن الواقع ) أن تجد تجسيداً موضوعيـا . يقول بَيْتر ، وهو يردّد صدى عبارة فلوبير ( الكلمة الدقيقة ) ، ان ( لكل ميزة في الرؤيا الداخلية ) توجد ( الكلمة الواحدة المقبولة ) . كان بَيْتر يميل الى التأنّق اللفظي ، الى تطوير الاسلوب بمعنى تزويقي صرف ، ولكنه في هذه المقالة يتنكّر لذلك ، ويستهدي بهدي فلوبير الذي كان بحثه ( ليس عن الكلمة الناعمة ، أو الأنيقة ، أو الفعّالة . . . بل بكل بساطة وصدق ، عن موافقة الكلمة لمعناها ) .

في الأهمية الفنّية التي يضفيها على المعنى ، وعلى رؤيـا الفنـان ، يقف بَيْتـر على النقيض من شكليـة سوينبرن ؛ وفي توكيدهُ على الذاتية ، ( مفهوم الواقع ) ، يقف على النقيض من توكيد مور على ( عالم الأشياء ) ، وعلى الموضوعية . ولكن اختلافاته مع الاثنين تذهب الى أبعد من ذلك ـ الى حد رفض الموقف ( الجمالي ) كليّاً . في نهاية المقالة ، يقدّم تفريقا بين ( الفن الجيّد ) و ( الفن العظيم ) : فالفن العظيم لا ينفّذ شرط الفن الجيّد حسب ـ

وهو ما يجب ان يفعله لكي يكون فنّاً في البدء ؛ ولكنه كذلك يعالج المسائل الانسانية الكبرى . وكما يقول يَيتْر ، لا تعتمد العظمة على الشكل بل على المادة .

عندما يكون أكثر تكريساً لزيادة سعادة الناس ، لإنقاذ المظلومين ، أو لتوسيع تعاطفنا مع بعضنا ، أو لتقديم حقيقة جديدة أو قديمة عن أنفسنا وعن علاقاتنا بالعالم مما قد يعلي من أقدارنا أو يقوّينا في مقامنا في هذه الدنيا ، أو يوصلنا فوراً الى المجد الالهي ، كما هي الحال عند دانته ، فانه يكون كذلك من الفن العظيم .

فثمة أدب ، إذن ، يصح أن يقاس بمعيار خلقي ، أخلاقي ، أو ديني . وما كان بوسع يَيتْر أن يبتعد أكثر عن أي شيء مما كان يفهم من ( الفن من أجل الفن ) بما في ذلك موقفه السابق نفسه ، كما نجده في خاتمة الانبعاث : فهناك نجد الفن ( لا يَعِدُ الا بأعلى الخصائص لسويعاتك وهي تمرّ ) . ( هنا كلمة ( أعلى ) لايمكن أن تشير الا الى التركيز ورهافة التأثير ، لأن تشكك يَيتْر المبكّر ينفي أي نظام أوسع من القيم . ) لقد سبق أن تحدث ييتر عن ( الحدود التي من خلالها يستطيع الفن ، دون تدخّل من أي طموح أخلاقي ، أن يقدّم أخلص وأوثق أعماله ) . وبالمقابل ، فان قبوله ، بعد حوالي عشرين سنة ، بفن

( مكرّس . . . لانقاذ المظلومين ) ، يكاد يثير الاشمئزاز .

باستثناء خاتمة الانبعاث ، تكون اشارات يَيتْر المبكّرة الى الفن من أجل الفن على شيء من الحذر . فهو ليس صريحا أبداً في فصل الفن عن الاخلاق كما هو الحال عند يو ، سوينبرن ، وايلد ، و مور . وهو يلاحظ كذلك في مقالة عن صاع بصاع ( ١٨٧٤ ) ان الفن إن كان مدفوعا بقصد أخلاقي واع أو لم يكن ، فهو قد ينطوي كذلك على مغزى أخلاقي . فهو إذ يقودنا للدخول خيالياً في مواقف ، قد يثير تلك ( المعرفة الأصفى من خلال الحب ) التي تعتمد عليها العدالة الحقّة تجاه الآخرين :

لايستطيع الشعر دوما أن يعبّر عن الأخلاق ؛ ولكن هذا الوجه من الأخلاق هو ما يعبّر عنه بشكل طبيعي أكثر ، لأن هذه العدالة الحقة تعتمد على محض تلك التقديرات الأصفى التي ينمّي الشعر فنيا القدرة على القيام بها ، تلك التثمينات للفعل وأثره مما يتطلبه الشعر فعلاً .

هنا ، حتى في كتابات يَيتْر المبكّرة ، نجد تقديرا ـ نادر الوجود في العصر الڤكتوري ـ أن الأدب قد يكون ذا منطوى أخلاقي ، دون ان يكون تلقينيّاً بأي شكل واضح ومباشر ـ أي دون الاعلان عن ( مغزى ) على طريقة الموعظة

أو الحكاية التحذيرية . وقد أدرك بعض الفكتوريين الآخرين هذه النقطة : فقد عبّرت عنها جورج اليوت بشكل رائع في رسالة بخصوص اقتراح يطالبها ان تدافع في رواياتها عن الاصلاحات الاجتماعية .

> وظيفتي هي وظيفة الجمالي ، لا المعلِّم المذهبي ، إثارة العواطف الأنبل التي تجعل الجنس البشري يرغب في العدل الاجتماعي ، لا وصف اجراءات خاصة ، يكون إزاءها الذهن الفني ، مهما كان مندفعا بالتعاطف الاجتماعي ، ليس أفضل حكَم في الغالب .

يعلّم الروائي أو الشاعر بالمثل لا بالقدوة ؛ ويجب أن يدع القارىء يستنبط أية استنتاجات عملية . ولو كان هذا التفريق بين المغزى الاخلاقي الظاهر والباطن موضع تفهّم أوسع لدى الاخلاقيين والجماليين ، لكان بالامكان تجنّب الكثير من الصراع بين الجماعتين .

٤

# ممثلو الجَمالِيّة : پِيْتر و وايلد

في أواخر ستينات القرن التاسع عشر ، أظهر كل من سوينبرن و پِيْتر روحاً من التمرّد ضد قيم المتطهّرين ، والى جانب نمط من الحياة يسمح بحرية أكبر للحواس ، وقيمة أعلى للفنون وللجمال في أشكاله الحسّية المتميّزة . وكان پِيْتر صاحب مزاج ألطف من صاحبه بكثير ؛ وبعد اتهامه بالدعوة الى مبدأ من اللذة لا يتصل بالاخلاق ، بسبب ما ورد في خاتمة **الانبعاث** ، سحب تلك الخاتمة المؤذية من الطبعة الثانية ، ثم أعادها ، بعد أن خفف منها قليلا ، في الطبعات اللاحقة . وفي السنوات المتأخرة ، أصبح أكثر تعاطفا مع المسيحية ، واجداً في الطقس الديني التعبير عن شكل من الحياة يتصف بالنقاء والرفعة معاً ، ويبهج الحواس كذلك . وفي هذه الصفحات سيكون اهتمامنا بالمقالات المبكّرة التي نجد فيها خير تمثيل للحركة العامة للجمالية الإنكليزية .

في مقالته عن كولردج ، قدّم پيْتر نظرة خاصة ونسبية عن الحياة : فتقدّم العلم ، والفكر النقدي عموما ، يرعى ( الروح النسبية ) . المطلقات في علم الاخلاق وفي الدين تنهار . العلم يمثل الانسان ، كجزء من الطبيعة ، والطبيعة ذاتها ، كعملية من التغيّر الدائم . الأفكار ، القيم ، والمعتقدات هي ذاتها من نتاج التغيّر التاريخي ؛ فهي تعكس ظروفا تاريخية ، وبذهاب تلك الظروف ، يجب أن تذهب هي كذلك .

> الروح النسبيّة قد . . . بدأت تحليلا جديدا للعلاقات بين الجسد والعقل ، الخير والشر ، الحرية والضرورة . الأخلاقيات الصلبة والمجردة تخضع لفكرة أكثر دقة عن رهافة حياتنا وتعقيدها .

الأخلاق تغدو أكثر ليونة وانسانية : تفسح المجال امام الحاجات والمصاعب الخاصة للأفراد ، مدركة أن الظروف تغيّر الحالات . وهكذا ، في كتابته عن ڤنكلمان ، يدافع پيْتر عن علاقات ذلك الكاتب في شذوذه الجنسي . كان بمقدور سوينبرن الالتجاء الى ( الروح النسبية ) في الدفاع عن الشعور الشاذ في قصائد واغان ؛ والطريقة التي يصفها پيْتر قد استمرت قُدماً كما هو واضح منذ ستينات القرن التاسع عشر : ( الاخلاق الجديدة ) و ( الثورة الجنسية ) هي في الأساس من التطورات التي توقّعها پيْتر . يقول پيْتر

في إصرار ، بما أن ( الروح النسبية ) تنحت في إيماننا بحقائق تسمو على الخبرة ، فمن الحكمة أن نستفيد من الخبرة أقصاها ، ونهمل التأملات غير المجدية .

من يستبدل اللون والاستدارة في ورقة الورد عوضا عن ذلك . . . الكائن عديم اللون والشكل ، غير الملموس . . . الذي يُعليه أفلاطون ؟ فالتصوير الحق للمزاج التأملي نجده . . . لدى واحد مثل گوته ، كل لحظة من الحياة لديه تحمل مساهمة في معرفة فردية تجريبية ؛ لا يهمل أية لمسة من عالم الشكل واللون والعاطفة .

الاشارة الى گوته تذكّرنا بأن المؤثرات الأجنبية في بواكير پَيْتر لم تكن بالدرجة الأولى فرنسية بل المانية : گوته ، ڤنكلمان ، ليسّنگ ، هيگل ، هاينه .

تكشف أهمية ڤنكلمان عن الحرج الأخلاقي الذي كان على الجمالي في العصر الڤكتوري ان يواجهه .

الحسّية الاغريقية . . . لا تصيب الضمير بالحمّى : فهي لا تعرف الخجل ، كالطفل . والزهد المسيحي ، من الناحية الأخرى ، باستهجانه أخف لمسة حسيّة ، قد أثار بين وقت وآخر الى درجة شديدة المعارضة والعداء لذاته من الحياة الفنية ، بما

**فيها من حسّية لا مفرّ منها . ـ لم أزِد على أن تذوّقت قليلا من العسل بطرف القضيب الذي كان بيدي ، وانظر ! عليّ أن أموت . ـ** لقد بدأ من الصعب أحيانا عيش تلك الحياة دون ما يشبه التنكّر للعالم الروحي ؛ وهذا يعطي الاهتمامات الفنية الأصلية نوعاً من التسمم أو السُّكْر ، وهو ما ينجو منه ثنكلمان . فهو يجري بأصابع يدٍ لم تؤذها النار على تلك الرخاميات ، دون شعور بالخجل أو الخسران .

هنا يعيد يَيْتر الى الذهن سوينبرن في شجبه المسيحية :

لقد غَلبتَ أيها الجليلي الشاحب ؛ وقد غدا العالم رمادياً من نَفَسِك .

وبشكل أكثر ثباتاً ، ينعى يَيْتر على المسيحية تراثها من القلق ، واستحالة الاستمتاع البسيط بالجمال الحسّي :

باسلوب غير متساوق ، مرح وساذج ، نجد أفلاطون يقلّب الطرف بين نظرة واخرى ، غير عارف بثقل الأهمية التي سوف تحملها ( النظرات ) يوماً للناس . وعندما يقرأه المرء يشعر كم كان متأخراً كرويسوس[1] في الظن ان من التناقض الظاهر القول

بأن الأزدهار الخارجي ليس سعادة بالضرورة . ولكن على كولردج يقع جميعاً عبء التأمل الحزين الذي حلّ بالعالم منذ أيامه ، وملأ الجوّ أمامنا ، وصار ( الأطفال في باحة السوق) يتحدثون به مع بعضهم .

لقد قَولبت المسيحية عقولنا بشكل غدت معه ( الروح الإغريقية ) بالنسبة للانسان المعاصر ( بطبيعيّتها الآسرة . . . في حد ذاتها الكأس المقدسة التي دونها مسيرة لا تنتهي ) . وفي آناء ذلك يكون الفنان الذي تميل روحه أن تكون ( أكثر انغماساً في الحس باطّراد ) على خصام مع اخلاقية المتطهّرين التي تزدري الحواس ، ومع ديانة تضع نصب أنظارها حقائق روحية صرفة .

ومما يتصل عن كثب مع الوثنية المحدثة في بواكير پِيْتر اهتمامه بعصر الانبعاث . وهو لم يكن فرداً في ذلك الاهتمام . فالڤكتوريون الذين كانوا في غاية الشوق لادراك الفنون والجمال الحسي بشكل أكثر حيوية ، كان من السهل عليهم رؤية إنسان عصر الانبعاث - في استعادته نار الوثنية الغابرة - كشخص اسطوري بروميثي . سوينبرن ، پِيْتر و أ.ج. سايمندز في كتابه الضخم **عصر الانبعاث في ايطاليا** ( ١٨٧٥ - ٨٦ ) يشتركون جميعاً في هذا المنظور المبسّط نوعاً من الحضارة الغربية .

إن اهتمامات پِيْتر التاريخية تميّزة عن غيره من ممثلي

الجمالية المتطرفين . في محاورته ( انحلال الكذب ) نجد المعبر عن آراء اوسكار وايلد نفسه ينكر صراحة أن يكون ( الفن تعبيراً عن مزاج عصره ، وروح زمانه ، والظروف الاخلاقية والاجتماعية التي تحيطه والتي يصدر تحت تأثيرها ) . الفن ( يرفض عبء الروح البشرية . . . وهو ليس رمزاً لأي عصر ) . في الانبعاث يرى پيْتر بتمام الوضوح في الفن والأدب انعكاساً ( لتلك الحركة المعقدة ، عديدة الأوجه ) - كما نجد في تعليقه الشهير على الموناليزا :

جميع افكار العالم وخبرته قد نقشت وشكّلت هناك ، بما لديها من طاقة لتصفّي وتجعل الشكل الخارجي معبّراً ، حيوانية الاغريق ، شبق روما ، صوفية العصر الوسيط ، بطموحها الروحي وحبّها المتخيّل ، عودة العالم الوثني ، آثام آل بورجيا[٢] .

الفن ، شأن أي نتاج آخر من العقل البشري ، يجب ان ينظر اليه ( نسبياً وتحت شروط ) . فهو يرى ان ( الرسم ، والموسيقى ، والشعر ، بما فيها من قوة تعقيد لا تنتهي ، هي الفنون الخاصة للعصور الرومانسية والحديثة ) . على الفنون ان تتعامل بالخبرة التي يزوّدها بها العصر: وهذه الخبرة اليوم في غاية التعقيد ، ولا يستطيع التعامل معها الا تلك الفنون التي تضارعها تعقيداً في المعالجة . يختلف پيْتر ، اذن ، عن وايلد ، في ( انحلال الكذب) ، وعن

اولئك ( النقاد الجدد ) في القرن الحالي الذين يرفضون أي اهتمام بالانسان الذي أخرج العمل الفني ، أو بالظروف التاريخية التي أثّرت في الفنان . ولكن نظرة پَيْتر في الظروف التاريخية ، في **الانبعاث** ، وفي مقالته عن كولردج ، تشوبها خلخلة : فهو على وعي بالمؤثرات الفلسفية والاخلاقية والدينية ؛ ولكنه يهمل العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ونظرته ، عن الماضي والحاضر معاً ، تعكس انشغاله الدائم بتهذيب العقل ( بالثقافة الذاتية ) .

تتركز صيغة پَيْتر عن ( الثقافة الذاتية ) على اللحظة الحاضرة :

> عدد معين من النبضات حسب هو ما يعطى لنا من حياة منوّعة حافلة . أنّى لنا أن نرى فيهن جميع ما ترى فيهن الحواس الأصفى ؟ كيف لنا ان ننتقل بأقصى خفّة، من نقطة الى نقطة ، ونكون حاضرين دوماً في البؤرة ، حيث أعظم عدد من القوى الحيوية تترابط في أصفى طاقاتها ؟

الهدف هو الحفاظ على حالة من الوعي المنضبط ذاتياً يكون فيه التميّز والجدّة في الخبرات المعينة في موقع الإدراك الواضح ؛ لأنه ( ليس غير القصور في النظر ما يجعل

شخصين أو شيئين أو موقفين يبدو عليهما التشابه ) . يجب ان تكون الحياة ( منوّعة وحافلة ) ؛ ويجب أن نصل بها الى ( وعي معجَّل مضاعف ) . فكرة بَيْتر عن ( الحضور . . . حيث أعظم عدد من القوى الحيوية تترابط ) تذكِّرنا بمثال كَوته عن الحياة ( برمّتها ) - مثال يعطيه بَيْتر في موضع آخر مسحته الخاصة .

كلّ من يطمح الى حياة الثقافة تواجهه منها أشكال شتى . . . ولكن الغريزة الخالصة في الثقافة الذاتية لا تهتم كثيراً أن تجني جميع ما تغلّه أشكال النبوغ المنوّعة تلك ، قدر ما تهتم أن تجد فيها قوّتها الخاصة . مطلب العقل أن يشعر بنفسه حيّاً . . . فهو يجاهد مع تلك الاشكال حتى يظفر منها بسرّها ، ثم يتركها تعود الى مكانها ، في النظرة الفنية السامية للحياة .

وهكذا يكون عمل الفلسفة ان يحركنا ويثيرنا نحو ( حياة من الملاحظة المتشوّفة الدائمة ) . كل شيء يعود في النهاية نحو الذات ، نحو الذهن الفردي : قيمة الفلسفة ليس بما فيها من حقيقة ، بل في قدرتها أن تثير وتنعش مدركاتنا عن الحياة حولنا .

( النظرة الفنية السامية للحياة ) عند بَيْتر ، مثل

( ثقافة ) آرنولد ، تدين بالكثير الى گوته الذي ، أكثر من أي كاتب سواه ، كان مصدر الالهام للأفكار الانگليزية الڤكتورية عن الثقافة الذاتية . ينطوي مثال گوته على الإحاطة والمركزية ، الى جانب التجرّد ، ويظهر كلاهما عند آرنولد . ولكن پَيْتر يضفي عليها مسحة ذاتية متميّزة . المركزية هي مركزية الذات ، مركزية وجهة نظر جمالية ، ذاتية .

بالرغم من كل تشكّكه ، يظهر پيْتر توقاً غير منتظر منه نحو نوع من الوجود المثالي القلق يرتفع فوق نصيب البشر المعهود . من ناحية مزاجية في الأقل ، كان له جانبه الأفلاطوني . وهكذا نجده يصف مشهداً على إفريز من الپارثنون[٣] ـ ( قافلة من الشباب على ظهور الخيل ، بنظراتهم المستوية ، وشفاههم الشامخة الصابرة ، وأعنّتهم المطهّرة ، أجسامهم جميعاً في طواعية آسرة ) . في هذا المشهد يجد پَيْتر ( نقاء حياة لا لون له ولا صنف ) هو ( أسمى تعبير عن اللاأبالية التي تكمن وراء جميع ما هو نسبي أو جزئي ) .

كانت مُثُل الحياة تستحوذ على خيال پَيْتر عندما تكون مجسّدة في شكل جميل حسب ـ في الفن أو الطقوس أو الاشخاص الجذّابين . كان پَيْتر أستاذاً في اكسفورد ، وعندما سأله طالب : ( لمَ يجب أن نكون اخلاقيين ؟ ) يقال

إنه أجاب : ( لأن ذلك غاية الجمال ) . وقد لا يقع هذا الجواب موقعاً حسناً على أسماع أهل القرن العشرين ، لكن أفلاطون كان سيوافق على ذلك ، ولو جزئياً .

في أواخر سبعينات القرن التاسع عشر ، كانت الجمالية تكسب دعماً ، وبخاصة في النظريات الفنية عند الرسّام الأميركي جيمز ماكنيل ويسلر ( ١٨٣٤ - ١٩٠٣ ) . كان ويسلر يزدري الرسم القصصي الذي شاع في أيامه ويؤكد أن ليس الموضوع هو المهم في الرسم - حتى ولو كان الموضوع أمّك بالذات - بل التكوين ، تنظيم الألوان ، والأشكال ، الضوء والظل . واذ كان يرسم بهذه الروحية ويعرض في رواق گروفنر - الذي كان يدعوه گلبرت موقع ( زقاق المخضّرات ) في الفن - تعرض لهجوم مهين من رسكن ، فقاضاه بتهمة القذف عام ١٨٧٨ . تبيّن قضية ويسلر - رسكن المواجهة بين المذهب الطبيعي - فكرة ان الفن يجب ان يصور بدقة الوجه الظاهر للاشياء - وبين الفكرة القائلة ان العمل الفني يكسب شرعية من وضوحه وتماسكه كتكوين . من خلال رفضه ( الواقعية ) حمل ويسلر ( الفن من أجل الفن ) الى نقطة تلقّاها منه وايلد . بالنسبة الى وايلد ، الواقعية مثل الأخلاقية ، عدوّ الفن . كان ويسلر قد سبق وايلد في اعتقاده ان الفن للقلّة : واذ كان يقدّم

( محاضرة الساعة العاشرة ) الشهيرة ( ١٨٨٥ ) ذهب إلى حد التعبير عن عاطفة ذات حدّين تجاه الجمهور المصاب بالفن :

محبّ الفن يتمشّى في الخارج . الهاوي أطِلق من عقاله . صوت الجمال يسمع في الأرض ، وكارثة نزلت بنا .

ويما كان ويسلر يعبّر هنا عن ضيق تجاه وايلد الذي كان يقدم محاضرات عامة دون أدنى وجل في تصوير آراء الآخرين ـ بما فيهم ويسلر ـ وكأنها آراؤه . مثل بعض الآخرين ممن يتعاطى الفن ، كان ويسلر يرفض الهاوي بوصفه غير مؤهّل ومتطفّل . ولاعتقاده بأن الفن للقلة ، كان ينعى على وايلد ميله لاستغلال الاهتمامات الفنية من أجل تأثير عام . وفي وقت متأخر صار وايلد يذكر تشاؤم ويسلر في حديثه عن ( مبدأ داروين العظيم في البقاء للأكثر ابتذالاً ) .

استقر وايلد في لندن عام ١٨٧٩ . ويمكن ان ينظر الى سلوكه عموماً كبحث عن هوية ، قاده أولاً الى الوقفة الجمالية ، ثم ، دون ان يتخلى عن المواقف الجمالية ، الى وقفة نجم المجتمع المتحذلق . ( سر هنري ووتن في دوريان گراي ، أو الاشخاص البارزين في محاوراته النقدية ) . ولكن وايلد غير واثق أبداً انه وجد الهوية التي

يريد ـ أو إن كان ثمة هوية لتوجد . ومن هنا جاء اهتمامه بالاقنعة وباللاكيان ، الأمر الذي يُخفي :

اختلافنا عن بعضنا في العَرَضيات حسب : في الملبس ، في الطريقة ، في نبرة الصوت ، في الآراء الدينية ، في المظهر الشخصي ، في خصائص العادة وأمثال ذلك . كلما زاد المرء في تحليل الناس،زالت جميع أسباب التحليل .

اصبحت الجمالية شغفاً بالتصنُّع ، في تقديم وايلد . ( أول واجب في الحياة أن تكون متصنّعاً جهد الإمكان . وأما الواجب الثاني فلم يكتشفه أحد الى اليوم ) . قد نهرب من تفاهة الحياة باتقان ما نتخذ من قناع ، بايجاد دور والوصول به حد الكمال . لقد تحوّلت الجمالية التأملية في نزق الى جمالية متكلّفة ـ الى ما دعاها كاتب من التسعينات ، [رچارد له گالين ، باسم ( فن الحياة المسرحي ) .

تحدّد صيغة وايلد من الفن من أجل الفن معارضتُه ثلاثة مواقف معاصرة : الواقعية ، الاخلاقية المادية ، وفكرة ان الفن تعبير عن الذات . فهو يخالف الواقعي في اصراره ان الفن ، وهو أبعد ما يكون عن محاكاة الحياة ، يجب ان يحسّن الحياة . وهو يخالف داعية الاخلاق في تأكيده ان ( الفن جميعاً غير مفيد أبداً). وان العالم ، في جميع

الأحوال ، لا ينتظر أن يتحسن بالدعاوة الاخلاقية . ويعارض الفكرة القائلة إننا يجب ان نلتمس في الفن المعنى الذي أراده الفنان ، فيجيب ان ( المعنى في أي شيء جميل يوجد ، في الأقل ، في روح الناظر اليه قدر ما كان يوجد في روح من صنعه ) . وليس لأي قدر من الشعور أن يفيد الفنان دون مهارة فنية . ( جميع الشعر الرديء ينبع من شعور أصيل ) . الفن لا يوجد ليعبّر عن روح العصر أو الحقائق الازلية ، أو حتى عن روح صانعه . ( الفن لا يعبر عن شيء سوى ذاته ) .

يقدّم وايلد آراءه عن الفن بالدرجة الأولى في مقالاته المنشورة في هيئة كتاب بعنوان مقاصد ( ١٨٩١ ) : « انحلال الكذب » ، « قلم ، ريشة وسمّ » ، « الناقد فنّاناً » و « حقيقة الأقنعة » . الأول والثالث من هذه المقالات على هيئة محاورة مما يعطي مجالاً أوسع للنزق : المشارك الرئيس شخص ، قناع جادّ ـ هازل يرفعه وايلد الى وجهه أو يدعه يسقط اذا شاء . يسير النقاش بمبالغة ، بنقيضة ، بمجادلات محسوبة الإثارة . ويتفق أن أغلب القرّاء ربما يسعدهم ما يجدون من تسلية . ولكن يقال عن الكوميدي إنه غالباً إنسان حزين ؛ وانشغال وايلد بتفاهة الحياة يُمثّل اكثر من وقفة كوميدية . ورعب وايلد من التفاهة قادة بشدّة لتوكيد ذلك الجانب من الفن الذي يفضي الى المثالية . في ( الناقد

فناناً ) ، نجد أرنست ـ وهو ( الاضحوكة ) في المحاورة وليس من شخصيات وايلد ـ يقول بأننا عن قريب سنضجر من العالم اذا لم يقم الفن ( بتنقيته لنا ، ويضفي عليه كمالاً آنياً ) . في ( انحلال الكذب ) تقرأ عن إميل زولا ، ممثل الواقعية العظيم ، أنه ، جمالياً ، مجرم في وصف الحياة كما هي بالضبط . بشيء من الحق، يقول وايلد ان التبجيل المعاصر للحقائق ما لم يوقف عند حدّه ، فان ( الفن سيغدو عقيماً ، والجمال سيغيب عن الأرض ) . ولكن استهانته ( بالحياة ) يمكن أن تذهب أبعد من حدود هذه المناقشات :

> ولكن المرء عندما ينظر ُوراءه الى الحياة التي كانت في غاية الحيوية بتركيزها العاطفي ، مليئة بلحظات لاهبة من الحبور أو الفرح ، يبدو ذلك كله حلماً ووهماً . ما الاشياء غير الحقيقية ، سوى الاشواق التي أحرقت المرء يوماً كالنار؟ ما الأشياء غير المعقولة سوى الأشياء التي آمن بها المرء باخلاص ؟ ما الأشياء غير المحتملة ؟ الأشياء التي فعلها المرء ذاته . كلّا يا أرنست ؛ الحياة تخدعنا بالظلال ، مثل اللاعب بالدمى .

هذا اقتراب من صوت الشعور الحق قدر ما يصل اليه ( الناقد فنّاناً ) : العالم وهم . من هذا الوهم التافه نعود الى عالم الأدب الأكثر حيوية وموضعاً للثقة :

ألم ليوپاردي وهو يصرخ بوجه الحياة يغدو ألمنا .
ثيوقريطس ينفخ بمزماره ، فنضحك بشفاه حوريّة
وراعٍ . بفروة الذئب مثل پيير ڤيدال نهرب أمام
كلاب الصيد ، وفي درع لانسلوت نغتدي عن
مخدع المليكة .

الى آخر ذلك . مثل هذا التعليق الذي يستثير الذكرى لا يعرف نهاية منطقية . تؤدي مناقشة وايلد الى نقيضة : الحياة تقلّد الفن ، وليس على العكس . الصبايا يحاكين أسلوب الجمال في رسوم روزيتّي و برن ـ جونز . ( القرن التاسع عشر ، كما نعرفه ، هو من اختراع بلزاك بالدرجة الأولى ) .

يستهين وايلد ليس بالحياة بل بالطبيعة كذلك . يشبه الغروب واحدة من لوحات ( ترنر من الدرجة الثانية تماماً ، ترنر من فترة رديئة ، بجميع أسوأ أخطاء الرسّام مبالغ فيها ومؤكدة بإفراط ) . تعرض الطبيعة ( حالة غير كاملة بالمرّة . لدى الطبيعة مقاصد حسنة ، بالطبع ، ولكن ، كما قال أرسطو مرة ، لا تستطيع الطبيعة تنفيذها . ) خلف واجهة التهكّم ، يهاجم وايلد مذهب التمثيل في الفن . ففي أيام الجامعة كان من مريدي [رسكن] لفترة ؛ ولكنه هنا يقف ضد رسكن والى جانب ويسلر .

تستند قضية وايلد ضد الآراء الأخلاقية الى القول

المألوف إن ( الفن يجد كماله الخاص في الداخل ، وليس في الخارج ، من ذاته ) . لذلك يكون تحويله نحو أهداف نفعية وخلقية إفساداً له . ( الأشياء الجميلة الوحيدة هي الأشياء التي لا تخصنا ) - التي ليس لها هدف عملي : ( الفن جميعا غير مفيد أبداً ) . وهو يتباهى كذلك بقول لا يتصل بالأخلاق - كما في ( قلم ، ريشة وسمّ ) ، وهو مقال عن الكاتب ، الرسّام ، المسمِّم ، المزوِّر ، توماس كريفيثزوينرايت الذي عاش في أوائل القرن التاسع عشر ، يشير فيه وايلد الى نقطة معقولة فيقول ( حقيقة كون الانسان قد دخل السجن يجب ألا تؤخذ ضد كتابته ) . موقفه الذي لا يتصل بالأخلاق يتخذ كذلك شكل تشكّك حول فعّالية الفعل البشري ، حقيقة الارادة الحرة والقيمة العملية للأهداف النبيلة . ( من الحير لاطمئنانه أن يذهب القدّيس الى شهادته . لقد تجنّب منظر الرعب عما جنت يداه . )

عند وايلد ، الفن ليس تعبيراً عن الذات ، ليس محض دفق للمشاعر ( كل عمل خيال جميل عامد يعي ذاته . ) رغم أن الفن قد يلهمنا ، الا أنه بذاته لا ينبع عن إلهام . في هذه ، يمثل الجانب ( الپارناسي ) من الجمالية ، ويعيد پو الى الأذهان بشدة ، مؤكداً الشكل دون الشعور .

لأن الفنان الحق هو ذلك الذي يبدأ ، ليس من

الشعور الى الشكل ، بل من الشكل الى الفكرة والشوق . فهو لا يدرك فكرة أول الأمر ، ثم يقول لنفسه ، (سوف أضع فكرتي في وزن معقّد من أربعة عشر بيتاً ، ) ولكنه إذ يدرك الجمال في نظام الغنائية ، يدرك بعض أنماط الموسيقى وأفانين القافية ، يوحي الشكل وحده بما يجب أن يملأه ويجعله كاملاًعقلياً وعاطفياً .

هذه ، بالطبع ، هي نفس العملية التي يصفها پو في حديثه عن نظم قصيدة الغراب . يظهر كل من وايلد و پَيْتر نوعا من ردّة الفعل ، إن لم يكن ضد الرومانسية ، فهي حتما ضد الاعتماد المفرط على (الالهام) أو على قوة الشعور. وهكذا نجد پَيْتر ،وهو المدين الى كولردج ، يعبِّر عن شكوك مخافة أن توحي نظرة كولردج ( العضوية ) في الأدب الى القول أن العملية الخلاقة عمياء ولا إرادية . (وكان كولردج دوماً يعترف بعنصر الإرادة الواعية في نظم الشعر . ) يختلف وصف پَيْتر للخلق الفني عن وصف وايلد : ( بتحليل متبصّر يبلغ الفنان وضوح الفكرة ؛ ثم ؛ بمراحل عديدة من التحسين ، يبلغ وضوح التعبير . ) ولكن رغم أن پَيْتر يعطي أهمية ( للفكرة ) ، الا أنه يصرّ مثل وايلد على الصنعة الواعية .

يشير هذا الإصرار أن للجمالية مظهرها الپارناسي ، في انگلترا كما في فرنسا . ففي رفعهما من شأن الأسلوب والصنعة الواعية ، يقف پَيْتر و وايلد بوجه أية ثقة بسيطة في ( الالهام ) أو التعبير التلقائي : عند وايلد ، كما عند مور مؤخراً ، ليست وظيفة الشاعر أن يُسرّي عن روحه ، بل أن يصنع شيئاً جميلا . وفي فرنسا كان الوضع أكثر تحديدا : گوتييه ، ومن بعده الپارناسيون ، تعمدوا الرفع من شأن وضوح الوصف وتحديد الشكل ضد إسراف التعبير عند ده موسيّه وجيله . في الجمالية الانگليزية ، ثمة نوع من مشاعر النقيضين : فبينما تكون نظرية پَيْتر في الفن تعبيرية بشكل واضح ، يرى وايلد ، على إثر پو ، أن ( الشكل ) في غاية الأهمية : فما يحرّك الفنان حسّه بالشكل ، لا فكرة عن شيء يريد توصيلها . وهكذا نجد وايلد يتخذ موقفا ( جمالياً) أكثر وضوحاً وأكثر تطرفاً من پَيْتر ؛ وتفريق پَيْتر بين ( الفن الجيد ) و ( الفن العظيم ) لا يجد له مكاناً في موقف وايلد .

في موضوع النقد ، يتبع وايلد الخط القائل ( إن أفضل نقد يعالج الفن لا كتعبير بل كانطباع صرف ) ـ بمعنى أنه يهتم بالانطباع الذي يتركه على الناقد ، لا بتفسير ذهن الفنان . ومن هنا يذهب الى القول أن النقد لا ينشغل بقول أي شيء عن العمل الفني بحد ذاته : بل يأخذ العمل كنقطة بداية نحو خلق ثانٍ . ومن هنا فالمشكلة التي يثيرها النقد

( الانطباعي ) أو التقديري - كيف نضمن أن انطباعات الناقد أكثر من محض ذاتية - تغدو غير واردة : فالنقد نوع من الفن ، وبهذا المعنى ، فهو ( لا يعبّر عن أي شيء سوى ذاته ) . فعندما يقول لنا پَيْتر أن الموناليزا ( أقدم من الصخور التي تجلس بينها ) ، لا يخبرنا بشيء عن صورة ليوناردو ؛ ولكن ذلك غير مهم - فقد كتب قصيدة نثر رائعة . النقد محض فن على أبعد منال من الحياة : فن يأخذ مادته من فن .

تكشف نظرة وايلد عن علاقة الحياة بالفن عن تشاؤمه . الحقيقة والجوهر خارج متناولنا : وكل ما نستطيع بلوغه هو الأثر ، والفن ذاته مسألة أثر . الآثار في الأقل يمكن أن تُحس ، وإن حدث ذلك ، فهي لا تقبل الجدل ؛ لكن التجريدين العظيمين - الحقيقة والأخلاق - يراوغان ويحتملان النقاش . وهكذا تكون القيم الفنية (حقيقية ) أكثر من القيم التي فضّلها الڤكتوريون التقليديون . وجهة نظر وايلد - إن كان ما سبق يعرضها بشكل منصف - تحمل أشباهاً واضحة مع وجهة نظر پَيْتر . ولكن ، بينما يشعر پَيْتر بعظمة الخبرة ، الى جانب ( اقتضابها المريع ) ، نجد وايلد دائماً يرجع البصر نحو تفاهتها . الفن ، كما يدعي ، يقدّم ملاذاً عن التفاهة . ولكننا قد نتساءل الى أي مدى يستطيع حتى الفن أن يحتفظ بمتعته عندما يُرى العالم الأوسع فارغاً وخلواً من المعنى .

# خاتمة

ترتبط الجمالية في الغالب بتسعينات القرن التاسع عشر ، فترة أوبريه بيردزلي و **الكتاب الأصفر** . كان اتجاه الجمالية في التسعينات نحو التكلّف المتزايد ـ نحو الشغف بالغُندرة ، والتصنّع العامد في الحياة والفن . لقد بقيت ماثلة المؤثرات الأولى من الجمالية وما قبل ـ الرافائيلية ، كما في الكتاب الأصفر ذاته ، وهي فصلية مجلدة بدأت بالظهور عام ١٨٩٤ ، تعكس في شكلها اهتمامات عصر الانبعاث في فنيّة صناعة الكتاب ، كما أظهرتها بشكل ملحوظ مطبعة كيلمسكوت ، التي أسسها وليم موريس عام ١٨٩١ . كانت الفصلية تستهوي الذوق الباحث عن الجديد وغير المألوف ، رغم أنها كانت تنشر بعض الكتابات المحافظة . وقد كسبت سمعة شائعة من الانحراف ( الانحلالي ) لم يعمل على إزالتها انتاج محررها الفني بيردزلي . ولكن بيردزلي أخرج منها في الهياج الذي أعقب محاكمة وايلد عام ١٨٩٥ .

ازدهرت الجماليـة العملية في كثيـر من شعر تلك الفتـرة ـ كما قـال پَيْتر (وسط انجـاز عجيب في الشكل الشعري ، وبعض النقص في المادة الشعرية ) . ازدهرت الغندرة الجمالية في نثر ماكس بيربوم ـ كما في مقالته في الكتاب الأصفر مثلاً ( دفاعاً عن مواد التجميل ) . ومن بين الكتّاب الأقل شهرة قد يذكر رچارد له گالين ، في مقالات مثل ( ازدهار الأصفر ) ـ حول شيوع الذوق لذلك اللون ـ ومثل ( فن الحياة الدرامي ) . ولكن الجمالية كانت تفقد تركيزها الأول . كان بيربوم يتذكر الثمانينات بهزء رفيق : ( كان الجمال موجوداً قبل ۱۸۸۰ بكثير . وكان أوسكار وايلد أول من قدّمه على المسرح . ) تحدّيـاً للجدّيـة التقليدية ، قدّم وايلد و ويسلر نبرة من النزق ؛ وفي المقالات المذكورة ، كان بيربوم و له گالين يكتبـان بالدرجة الأولى لإحداث تأثير مستطرف . لم يكن باستطاعة أحد تفسير كتابتهما ، كما فعل پَيْتر ، على أنها تقدم جواباً جاداً عن السؤال الڤكتوري المألوف : ( كيف نعيش ؟ ) ومع اقتراب القرن الحالي ، أصبح المناخ الاجتماعي والفكري أقل ترحيباً بالجمالية . كانت التسعينات تتشوّف نحو الجِدّة ـ كانت هذه سنوات ( المرأة الجديدة ) و ( مبدأ اللذة الجديد ) و ( الجديد ) عموماً ـ ولم تعد الأفكار الجمالية جديدة . كذلك عـادت الاهتمامـات الاجتماعيـة والسياسيـة تفرض وجودها على الخيال المتعلّم . كان پَيْتر لوقت طويل رسول

الاشتراكية ، وحتى وايلد غازلها زمناً . وجاء كتّاب مثل شو ، ويلز ، و چسترتن ليظهروا ، كلّ وطريقته ، أملاً اشتراكياً جديداً يوازيه نفور من الجمالية .

ولكن تطور الأفكار ( الجمالية ) في انكلترا لم يكن قد وصل الى نقطة لا رجعة منها . فقد تخلّفت نظرة تشابه جمالية القرن التاسع عشر في حلقة بلومزبري في بواكير القرن العشرين ؛ وكان أحد زعمائها ، الناقد الفني روجر فراي (١٨٦٦ - ١٩٣٤ ) قد بدأ نشاطه في التسعينات . فراي ، وقد نشأ في أسرة شهيرة من الكويكرز[1] ، لم يكن محض هاوٍ مهذّب ، ولكنه كان يحس باهتمام جاد بالسؤال : أين يجب أن يكون موقع الفن في نظام حياتنا ؟ وسوف أختتم باقتطاف فقرة من ( مقالة في الجماليات ) حيث يناقش الموضوع ( الجمالي ) المألوف عن الفن والحياة ، ويصل به الى حد كبير يصبح فيه اصطلاح ( الجمالية ) غير وافٍ :

قد يسع الفنان إذا شاء أن يتخذ موقفاً صوفياً ، ويصرح أن الامتلاء والاكتمال في الحياة الخيالية التي يعيش قد تتصل بوجود أكثر حقيقة وأكثر أهمية من أي وجود نعرفه في الحياة الفانية . وفي قوله هذا ، قد يجد كلامه صدى متفهماً في الكثير من العقول ، لأن معظم الناس ، كما أظن ، سوف يقولون إن اللذائذ الصادرة عن الفن ذات طبيعة

تختلف تماماً ، وهي جوهرية أكثر من محض اللذائذ الحسية ، وأنهم كانوا يمارسون فعلا بعض القدرات التي يُظن أنها تعود الى ناحية فينا هي ليست آنية ولا مادية خالصة .

ثم يستطرد فراي فيقول ، إن الجنس البشري إذ يدرك أن حياة الخيال هي ( التعبير الأكثر اكتمالاً عن طبيعته بالذات ) تعود حياة الواقع كي تُسوَّغ باقترابها من حياة الخيال - وليس العكس .

إذا كان فراي يعيد وايلد الى الأذهان ، فهو يعيد بليك كذلك . قيمة الفن أنه تأكيد للروح : ففيه نكتشف قدرتنا على حياة هي اكثر من محض ( آنية ومادية ) . أو ، كما قد يضعها بليك بعبارته الأكثر رؤ وية ، نحن ندخل عالم الخيال الأزلي . وبتطبيق ذلك على الأدب - وكان فراي نفسه يهتم بالرسم بالدرجة الأولى - لا تعود نظرته ، قدر ما أستطيع القول ، تستثني المعايير الفوق - جمالية مثل ( العمق ) و ( الجدّيّة ) . والنقطة الجوهرية عند فراي مستقلة كذلك عن الاصطلاح الخاص الذي يستعمل : نقطة أن الأدب والفنون قيّمة في تمثيلها وتعبيرها عن طاقاتنا ( الروحية ) الفوق - مادية ، لا بسبب من أية تأثيرات في السلوك - خارجية أو ربما غير متبيّنة . وأخيراً ، أرى أن هنا عنصراً مهماً من الحقيقة في الأفكار عن الفن من أجل الفن .

# هوامش المترجم

[١]

(١) لم أجد في وسعي هنا ترجمة الابيات شعرا ، مع المحافظة على ما فيها من بديع وبيان هما أساس ( الصورة ) و ( الموسيقى ) .

[٢]

(١) حق البكورية : في بعض الشرائع القديمة يكون للمولود البكر ، ذكراً أم انثى ، حقوق واسعة في الميراث . . الخ ، قد تحجب عن اخوته الأصغر أي حق . في سفر التكوين ٢٢ ، ٣١ أول ذكر لذلك . في العصر الحديث نجد هذا الحق في القانون البريطاني بخاصة ، ما لم تنص وصية المتوفى على خلاف ذلك .

(٢) فرميليان : بطل مأساة هازلة من تأليف آيتون الاسكتلندي القانوني الأديب ( ١٨١٣ ـ ٦٥ ) . فرميليان طالب جامعي ينشغل بتأليف مأساة عن موضوع قابيل . ومن أجل أن يدرك ( التشنجات العقلية عند قابيل المعذب ) يسلك طريق الاجرام وينتهي الى نتائج تافهة .

(٣) السيرنات : مخلوقات أسطورية لهن القدرة على اغواء بني البشر بعذوبة غنائهن وأشهر ذكر لهن في الأوديسا ، ١٢ .

(٤) ما قبل ـ الرافائيلية : في الصفحات التالية تفسير واف لذلك .

(٥) ورق موريس : نوع من ورق الجدران من تصميم وليم موريس ، الذي كان استاذاً في كلية اكستر بجامعة اوكسفورد ، وما تزال غرفته في تلك

الكلية تحمل اسم ( غرفة موريس ) ويغطي جدرانها ورق من تصميمه ، وفيها ( كرسي موريس ) من تصميمه كذلك .

[٣]

(١) أحرف العلة الخمسة ، في الفرنسية ، والانكليزية ، وأغلب اللغات الأوروبية .

(٢) في الأصل كلمة nevermore تتكون من كلمتين ، لذا جعلتها ( عبارة : لن تعود ) وأحسب انها تحمل اكثر صفات الكلمة الاصلية التي يتحدث عنها الشاعر .

(٣) العبارة في الأصل للكاتب الفرنسي بوفون ( ١٧٠٧ - ٨٨ ) . وقد شاع خطأ ترجمتها « الأسلوب هو الرجل » لأن كلمة homme الفرنسية تعني « الانسان » قبل ان تعني « الرجل » . واذا قلنا « الاسلوب هو الرجل » أخرجنا « المرأة » الكاتبة من ملكوت الكتابة . . . وهذا ظلم !

[٤]

(١) كرويسوس : ملك ليديا بعد عام ٥٦٠ ق.م. يعده الاغريق رمز الثروة .

(٢) آل بورجيا : من الأسر النبيلة الاسبانية الايطالية في القرن السادس عشر ، برز منها عدد من البابوات والأمراء الذين اشتهروا بالجرائم في سبيل السياسة والمكايد الشخصية .

(٣) البارثنون : معبد الالهة اثينا على الاكروبولس في مدينة اثينا ، مثال الروعة في العمارة الاغريقية والنحت في القرن الرابع ق.م.

خاتمة

(١) كويكرز : فرقة مسيحية ، انشأها في القرن السابع عشر في انكلترا جورج فوكس . تعتقد الجماعة ان الانسان لا يعوزه وسيط روحي ، ولكنه يبلغ الفهم والهدى عن طريق ( النور الداخلي ) الذي يمنحه الكتاب المقدس .

# مراجع مختارة

Bibliography

RELEVANT WRITERS

(a) Victorian

MORRIS, WILLIAM, *Hopes and Fears for Art: Five Lectures*, London, 1882.

For Morris's general outlook. Cf. *Selections* below
*The Earthly Paradise*, 3 vols., London, 1868-70.
Note the introductory Apology – a frank expression of literary 'escapism'.

*Selections from the Prose Works*, ed. A. H. R. Ball, Cambridge, 1931.

PATER, WALTER, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Thrid edition, London, 1888.
Particularly the Preface, the Conclusion, 'Winckelmann' and 'The School of Giorgione'.
*Appreciations*, Londoon, 1889.
First edition, containing 'Aesthetic Poetry', as well as 'Style' and 'Coleridge'. 'Aesthetic Poetry' appears in *Selected Works* below.

Chapter IX ('New Cyrenaicism') contains Pater's maturer view of contemplative aestheticism.
*Walter PATER: Selected Works,* ed. Richard Aldington, London, 1948.
*Works,* ed. C. L. Shadwell, 10 vols., London 1910-11.

ROSSETTI, D. G., 'Hand and Soul'.
See p. 45. Originally appeared in *The Germ,* I, December 1850.
Now included in collected editions of his poems.

SWINBURNE, A. C., *William Blake,* London, 1868.
See pp. 59-63 above.
*Poems and Ballads,* London, 1866.
Particularly *Dolores, Faustine* and *Hymn to Proserpine. Complete Works* (Bonchurch edition) 20 vols., 1925-7.

WHISTLER, J. M., *The Gentle Art of Making Enemies,* London, 1890.
Particularly the 'Ten O'Clock' lecture.
WILDE, OSCAR, *Intentions,* London, 1891.

*The Soul of Man under Socialism,* London, 1895. *(Fortnightly Review,* 1890).
Important for a just and comprehensive view of Wilde.
*The Works of Oscar Wilde,* ed. G. F. Maine, London, 1948.
Not complete, but adequate for the general student.

(b) Post-Victorian
BELL, CLIVE, *Art,* New Edition, London, 1949. (First edition, 1914).
Like Fry below, develops nineteenth-century lines

of thought on graphic art in fresh ways.

FRY, ROGER' *Vision and Design,* London, 1920.
Particularly 'Art and Life' and 'An Essay on Aesthetics'.

MOORE, GEORGE, *Pure Poetry: an Anthology,* London, 1924.

(c) Foreign

BAUDELAIRE, CHRLES, *Baudelaire on Poe: Critical* Papers,

*Papers,* trans. and ed. Lois Hyslop and Francis E. Hyslop Jr., Carolltown, 1952.
With reference especially to Chapter 3 above.

CAUTIER, THEOPHILE, *Mademoiselle de Maupin,* Paris, 1835.
Preface contains Gautier's ideas; novel exemplifies 'decadent' and 'aesthetic' sentiment.

HUYSMANNS, J. K., *A Rebours,* Paris, 1884.

Available in Penguin *(Against Nature).*

POE EDGAR ALLAN, *Works,* ed. John H. Ingram, 4 vols., London, 1899.
Volume Three contains essays mentioned .

GENERAL AND BACKGROUDN STUDIES

(a) Aestheticism and related subjects

ALDINGTON RICHARD (ed.), *The Religion of Marius the Epicurean,* 2 vols., 1885.

*Beauty. Selections from the Aesthetes,* London, 1950.

GAUNT, WILLIAM, *The Aesthetic Adventure,* London 1945.
Available in Pelican Books. Slanted towards the 'colourful'; but informative and highly readable.

JACKSON, HOLBROOK, *The Eighteen Nineties,* London, 1913.
A broad survey.

LEHMANN, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-95,* Oxford, 1950.
Particularly relevant to Chapter 3 above.

PRAZ, MARIO, *The Romantic Agony, trans. Angus* Davidson, London, 1933.
Surveys 'decadent' and psychologically deviant elements in nineteenth-century literature.

ROSENBLATT, LOUISE, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne,* Paris, 1931.
Traces the emergence of 'aesthetic' ideas – more fully, unfortunately, than any writer in English.

WELLAND' D. R., *The Pre-Raphaelites in Literature and Art,* London, 1953.
Useful anthology with introduction.

WELLEK, RENE, *History of Modern criticism, 1750-1950,* 4 vols., London, 1955-66.
Volumes Three and Four particularly relevant.

WIMSATT, WILLIAM K., JR. & BROOKS, CLEANTH, *Literary Criticism: a Short History,* New York, 1957.

Mainly Chapter 22, on 'art for art's sake'.

(b) Romantic antecedents

ABRAMS, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* New York, 1953.
Brilliant, but fairly exacting, study of the emergence of Romantic attitudes.

QUINCEY, THOMAS DE, 'On Murder Considered as One of the Fine Arts'.
Appeared in *Blackwood's Magazine,* February 1827.
Printed in World's Classics *Selected English Essays.*
Whimsically anticipates art for art's sake.

FORD, G. H., *Keats and the Victorians: a Study of his Influence and Rise to Fame,* New Haven, 1944.
Illuminates Keats's 'aesthetic' affinities.

HALLAM, A. H., 'On Some Characteristics of Modern Poetry, and on the lyrical Poems of Alfred Tennyson'. Appeared in the *Englishman's Magazine,* August 1831; reprinted in J. D. Jump (ed.), *Tennyson: The Critical Heritage, London, 1967.*
Anticipates art for art's sake, the idea of "appreciative' criticism, etc.

LAMB, CHARLES, *Essays of Elia.* London, 1823.
'On the Artificial Comedy of the Last Century' mentioned p. 13 above. Hints of contemplative aestheticism in e.g. 'A Complaint of the Decay of Beggars in the Metropolis'.

(c) Anti-aesthetic satire

GILBERT, W. S., *Patience; or Bunthorne's Bride,* first produced London, 1881.
v. *Complete Plays of Gilbert and Sullivan,* New York, 1936.
*Savoy Operas,* St Martin's Library Edition, London, 1957.
Shrewd, if Philistine caricature.

HITCHENS, ROBERT, *The Green Carnation,* London, 1894.
An amusing novel directed against Wilde.

*Punch; or the London Charivari,* London, 1841–.
Particularly volumes LXIX-LXXXVIII (1875-85). These include Du Maurier's best anti-aesthetic cartoons.

(d) Biographical and critical works

BENSON, A. C., *Walter Pater,* London, 1906.
Biographical-cum-critical.

BUCKLEY, J. H., *Tennyson. the Growth of a Poet,* Cambridge, Mass., 1960.

DOUGHTY, OSWALD, *Victorian Romantic: Dante Gabriel Rossetti,* London, 1949.
Standard study of Rossetti's career. Cf. Fleming below.

FLEMING, G. H., *Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood,* London, 1967. Complements Doughty.

FLETCHER, IAN, *Walter Pater,* British Council, Writers and their Work Series, London, 1959.
Interesting short study with bibliography.

HOUGH, GRAHAM, *The Last Romantics,* London, 1949.
Studies of Ruskin, Rossetti, Pater among others.

LAFOURCADE, GEORGES, *Swinburne: a Literacy Biography,* London, 1932.

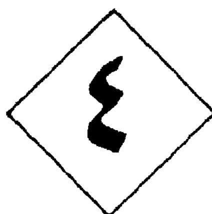
The first detached and 'modern' biography.

LEAVIS, F. R., *New Bearings in English Poetry,* London, 1932.
First chapter gives a hostile view of the relevant tendencies in Victorian poetry.

*Revaluation,* London, 1936.
For Chapter VII, on Keats. Considers his 'aesthetic' affinities.

PEARSON, HESKETH, *Life of Oscar Wilde,* London, 1946.
Not the most solid biography of Wilde, but highly readable.

ROBSON, w. w., 'Pre-Raphaelite Poetry',in *Form Dickens to Hardy,* Pelican Guide to English Literature, Vol. 6, Harmondsworth, 1958.Reprinted as 'Three Victorian Poets', *Critical Essays,* London, 1966.
A sensitive application of 'Leavisite' principles to D. G. Rossetti, Christina Rossetti and Morris.



# المجـاز الـذهنـي

تـأليـف

ك.ك. رثقـن

**THE CONCEIT**

*by K.K. Ruthven*

# ١

# مُصطَلَح المجاز الذهني

قبل جيل من الزمن كان ثمة اقتراح يرمي الى الكفّ عن استعمال عبارة **المجاز الذهني**[1] لما لحقها من معانٍ حالت كثرتها دون جعل العبارة ذات فائدة في الاصطلاح الأدبي . واليوم ما تزال العبارة متداولة بكثرة ، لا سيما في الكتب والمقالات التي تبحث في شعر القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وما نزال نحن غير قريبين من إرساء معنى دقيق لها ، أكثر مما كنا عام ١٩٤١ يوم أعلن پوتر احتجاجه ضد هذا المصطلح . فمن الثابت أن العبارة تستعمل للدلالة على مدى شاسع من الظواهر الشعرية . فإذ يقارن الشاعر عيني حبيبته بنجمتين وأسنانها باللآلي إنه يستخدم المجاز الذهني ، وإذ يؤلف النوادر عن مغامراتها مع كيوبيد أو يشرح كيف ان حضورها يجعل الأزهار تتفتح فأننا كذلك ندعو هذه الاشياء من ضروب المجاز الذهني . كما يقع في نفس الباب الحديث عن نيران الحب المجمِّدة ، وتشبيه دواة

الشاعر بمعين حبر ، والعاشقين بساقي فرجار الهندسة ، والاشارة الى الجرح في جنب المسيح كخزانة ثياب ، والى كفن المسيح كمنديل . ولو جمع المرء ضروب المجاز الذهني في مَسْرَد لغدا كتابا ذا حجم .

خلال السنوات التي كانت فيها ضروب المجاز الذهني تسِم الشعر الانكليزي ، كانت عبارة **المجاز الذهني** تشمل صنوفا من المعاني جعلت غموضها مثمراً في يد الشاعر . ففي ختام القرن السادس عشر كانت تستعمل ( كما سبق أن استعملها چوسر ) كمرادف لكلمة **فكرة** ، وفي سياق غير شعري غالباً ، يضارع ما نقصده اليوم بكلمات مثل **مفهوم** ، **صورة فكرية** أو **مثال ذهني** ؛ ولكنها كانت تطلق كذلك على أشياء شتى من قبيل الفرضية عديمة الأساس ، الملاحظة أو الفكرة الظريفة ، فعلة الخديعة البارعة ، وما ينتج عن الخيال الفني . وكان ثمة ضروب من المجاز الذهني طيّبة يتداولها الفلاسفة ، وضروب غيرها خبيثة تتغذى بها حكايات العجائز ؛ وبين هذين النقيضين توجد المجازات الأدبية ، لا هي بالخرافات الطفولية شأن حكايات العجائز ، ولا هي مما لا يرغب فيه اجتماعيا شأن أحابيل الألعُبان . وكان ثمة مجازات ظريفة قد تتخذ شكل شعار أو نقش على درع ، ومجازات شعرية نجمت عن محاولة تدجين الكلمة الايطالية **كونچيتّو** في انكلترا . وكان بين من يستعمل المجازات

الذهنية من يتراوح بين البهلول أو المشعوذ وبين العبقري . لقد كان الأمر مبعث ارتباك عظيم .

يبدو أن تحوّل المعنى من فكرة الى **فكرة ظريفة**[٢] لم يحدث قبل القرن السادس عشر ، وأن **الظّرف** ( بمعناه الحديث ) لم يصبح من مقومات **المجاز الذهني** حتى القرن اللاحق. تنعكس هذه المراوحة في المعنى في عنوانات كتب شتى مما نشر في تلك الفترة . فنحن لا نعرف إن كان ( كتاب المجازات ) المذكور في مسرد يعود الى دار إيلي[٣] عام ١٥٥٠ يحوي مجموعة من الأقوال المأثورة أم مجموعة من المُلَح المستظرفة ، رغم أن الراجح الأوّلُ ، فمن المستبعد أنه كان يحوي مجموعة من المجازات الشعرية . أما **معين المجازات الظريفة** ( ١٥٨٤ ) فهو كتاب يضم مجموعة من الأقوال المأثورة ، والعنوان الثانوي لكتاب روبرت هيچكوك **جوهر الظرف** (١٥٩٠) يصف الكتاب أنه (معين ثرّ من المجازات والحِكَم وأفانين الحِيَل ) . وأما كتاب جير ڤاز ماركام **رسائل المجاز** ( ١٦١٨ ) فهو دليل في كتابة الرسائل ، ولكن كتاب **مرآة المرح والمجازات البهيجة** ( ١٥٨٣ ) يسلك المجازات مع مادة كتب النوادر بطريقة أصبحت مألوفة يوم نشر راندولف كتابه **البائع الجوّال الظريف** ( ١٦٣٠ ) .

أما شكسپير فهو لا يكاد يستعمل كلمة **المجاز الذهني**

كمـا نستعملها اليـوم في تعبيـرات مثـل **مجـازات مؤلفي الغنائيات**[٤] ، وهو في ذلك يجري مجرى معاصريـه . ويـبدو أنه يقترب من الاستعمال الحديث في تقديم مناوشة كلامية بين رجل من يورك وآخر من لانكاستـر حول المغزى الأخلاقي للورد الأحمر والأبيض ( **هنري الرابع** ، القسم الأول ٤ / ١ / ٨٩ - ١٠٧ ) ولكن معنى **المجاز الذهني** في هذه الفقرة غامض . وثمة مثال أقل غموضاً في **تيتوس أندرونيكوس** حيث يرسل تيتوس الى الرجال الذين اغتصبوا ابنته ومثّلوا بها ( بحزمة من السلاح نقشت عليها أبيات من الشعر ) هي أبيات من هوراس ، تفيد أن الرجل المستقيم ليست به حاجة الى قوس أو رمح . ويدرك آرون مناسبة هذه الإشارة الرمزية من تيتوس ، قائلاً إنها ( مجاز ) سوف تطرب له ( مليكتنا الـظريفة ) ( ٤ / ٢ / ٢٩ ومـا بعده ) ؛ وهنا المناسبة الوحيدة التي يبدو فيها أن شكسپير استعمل **المجاز الذهني** بشكل يكاد يقترب من استعمال النقد الحـديث . كمـا في مسـرحيـة گـرين **لم يفت الأوان** ( ١٥٩٠ ) حيث تغنّي إنسيدا ( أنشودة مجازية ) تشمل ضـروباً من المجـازات الذهنيـة التي استعملها پتـراركا (**الأعمـال الكاملة** ، تحقيق گـروسـارت ، ٨ ، ٧٤ ومـا بعده ) ؛ ولكن الواقـع أن الأليزابيثيين كـانوا يميلون الى استعمال كلمة مغايرة تماماً ، مثل **وسيلة أو ابتكار** ، عند الاشارة الى ما نـدعوه اليـوم بالمجـازات الأدبية . وليم

ويب ، مثلا ، يصف سكيلتن بأنه ( بهيج من أصحاب المجاز ، يتمتع بظرف لاذع ) ولكنه يشير الى نتائج ذلك الظرف بوصفها ( وسائل نادرة وابتكارات فذّة في الشعر) ولا يقول إنها مجازات نادرة فذّة (**أحاديث** (١٥٨٦)، ص ٣٣، ٣٥ ؛ وتوماس واتسن ، في كتابه **هيكاتومپاثيا** ( ١٥٨٢ ) الذي يعجّ بالمجازات الذهنية بالمعنى الذي نقصد ، يستعمل دوما كلمة **ابتكار** حيث نستعمل نحن كلمة **مجاز ذهني** ، مثال ذلك عندما يمدح سرافينو بسبب ما لديه من ( عديد الابتكارات الجميلة عن مرآة حبيبته ) ( ٢٣ ) . وعندما كانت عبارة **المجاز الذهني** تستعمل في علاقتها بالشعر كان الميل الى استعمالها بصيغة المفرد لتعني الفكرة وراء القصيدة أكثر من الأفكار والاستعارات في القصيدة . وهذا يفسّر سبب وجود الكثير من المقطوعات في كتاب نيكولاس بريتون **أمزجة سوداوية** ( ١٦٠٠) وهي لا تحوي الكثير من مألوف المجازات رغم كونها تحمل عنوانات مثل ( مجازات وقور) ، ( وداعا للمجاز ) و ( مجاز غريب ) ( ورسم كلمة مجاز يشبه في الاصل كلمة **مفهوم** ، ولكن صيغة **مجازي** توجد في قصيدة أخرى بعنوان ( تصور مجازي ) حيث كلمة **مجازي** تعني **ظريف** ) . وربما كان من أجل ذلك اننا لا ندرك العنوان الفرعي في الطبعة الثانية من ديوان كونستابل **دايانا** ( ١٥٩٤ ) - ( الغنائيات المجازية الممتازة بقلم هـ .ك ) - إذا كنا نفهم من العنوان أن القصائد في هذا

الكتاب تـطفـح بمجازات مؤلفـي الغـنـائيات . بـل عـلى النقـيض من ذلك ، أظن المقصود اخبار المشترين أن القصائد تعرض درجة عالية من الادراك الخيالي وانها تستحق الشـراء على هذا الأسـاس ، مثل ( الغنـائيات المجـازية الحلوة ) في مجموعة سپنسر **أموريتّي** ( ١٥٩٥ ) او ( المجازات الحلوة بقلم فيليپ ديسپورت ) في لودج ، **لؤلؤة من أميركا** (١٥٩٦) : **الأعمال الكاملة** ، ٣، ٧٩ ) .

إن التشابه بين الصيغة الإنكَليزية والصيغة الإيطالية التي تعني ( المجاز الذهني ) يجب أن يُنير المصطلح ، ولكنه لا يفعل ، لأن الكلمة الإيطالية كانت لا تقل غموضا عن الكلمة الإنكَليزية ، فهي قد تفيد معنى ( مفهوم ، فكرة صورة ، حدس بتشابه ، عبارةبارعة ، استعارة ظريفة ، أو إحدى المحسّنات الظريفة معنى أو لفظاً ) ( ميرولّو ، ص ١١٦ ) . وبما أن الصيغة الإسپانية لا تسعفنا كذلك ، لن نفيد كثيراً من مقارنة الصيغة الإنكَليزيـة لكلمة ( المجـاز الذهني ) بما يناظرها في اللغات الأوربية . والأفضل من ذلك البحث في نظرية المجاز الذهني ، لأننا هناك نجد مجموعة من الفرضيات حول طبيعة ووظيفة الإستعارة التي جاءت منها الصيغتان الاسپانية والايطالية ، مثلما جاءت الى انكَلترا عبارة ( أسلوب المجاز الذهني ) .

# ٢

# الأساس النظري في المجاز الذهني

## زينة أمْ بصيرة ؟

( يمكن أن يُعدّ ارسطو أبا المجاز الذهني ) يقول دنكان في كتابه عن انتعاش الشعر الماوراطبيعي[١] ( ص ١٠ ) ، ويذكر ماتزيو أن المجاز الذهني والاستعارة مصطلحان مترادفان في نقد ( المئة السادسة عشر )/ القرن السابع عشر/ ( ص ٣٠ ) . والسبب في هذا يعود الى أن نوع الاستعارة التي يبحثها أرسطو هو الذي يدعوه ملتن بعبارة ( التشابه المنفصل ) حيث تكون أطراف المقارنة الأربعة متميزة بشكل منفصل ( فن المنطق ، ١ ، ٢١ ) ؛ والتشابه المنفصل ، بتوكيده على النسبة وقيام الأجزاء مقام بعضها ، يشبه الاستعارات الممكنة الادراك في الشعر الماورا طبيعي أكثر بكثير من الاستعارات الموحية في الشعر الرومانسي والرمزي . ( عندما تكون نسبة ب الى أ كنسبة د الى ج ، يمكن للشاعر عوضاً عن ب ان يقول د ويقول ب

عوضاً عن د ) ( كتاب الشعر ، ١٤٥٧ ب ١١ ) . ويبدو الأمر مفرطاً في الآليّة ، إذ بعد أن تتم عملية الملاحظة الأولية تحدث المشابهة الخفيَّة بين ب و د ؛ ولكن المسألة أن القليل جداً من الناس يتمتعون ( بادراك فطري لتشابه المختلف ) ، ومن أجل ذلك يتخذ أرسطو الاستعارة علامة على النبوغ ( كتاب الشعر ، ١٤٥٩ أ ١٧ ) . قول دن في قصيدة ( حديقة تويكنام ) : ( عشق العنكبوت الذي يغيّر جوهر الأشياء/ ويقدر أن يحيل المنَّ الى مرارة ) ينطوي على مجاز ذهني بارع الايضاح ، لأنه يفسر أهمية الإدراك في الربط بين نقيضين مثل **عنكبوت و عشق** . يتحدث أرسطو هنا عن الاستعارة بوصفها عملية وليس غرضاً ، نمط ادراك لا زينة أدبية . فأنت قد تستطيع تعليم امريء ان يفيد جهده من التشابه الخفي بين ب بعينها وبين د اذا ما تيسر له ملاحظة ذلك ، وقد تستطيع كذلك أن تدرّبه على اقتناص اوجه التشابه في حالات اخرى مثل هذه ، ولكنك لا تقدر أن تعلِّم فعل الإدراك ذاته . فالإدراك ليس بوسيلة أدبية ، بل هو من أفعال الذهن ، يشترك فيه الشاعر العظيم مع العالم العظيم أو الفيلسوف العظيم . لذلك غدا هذا المقطع من كتاب الشعر ملاذ النقّاد كلما دعتهم حاجة للدفاع عن مجازات ذهنية بعيدة المنال ، او لتفسير وظيفتها الكاشفة بوصفها إحدى أدوات التأمّل .

في البلاغة القديمة ، من ناحية أخرى ، يكون التوكيد بالدرجة الأولى على القيمة التزويقية للاستعارة في تزيين مفهوم سابق الوجود . ( نحن نفيد من استعارات . . . تكون مناسبة ) يقول أرسطو ( **البلاغة** ، ١٤٠٥ أ ٩ ) فمن شأن هذه أن تضفي ( وضوحاً وسحراً وتميّزاً ) على الكتابة ؛ وهذا هو الموقف الذي يتخذه كيكيرو ، الذي يعالج الاستعارة في كتابه **عن الخطابة** ( ٤٢/٣ ) بوصفها ( زينة أسلوبية عظمى ) ينصح الخطباء بتنميتها ، لأنها كما يقول كوينتليان ، ( تضيف الى ضخامة اللغة ) **تعليم الخطابة** ، ٨ ، ٦ ، ٤ ) وهذا يختلف كثيراً عن القول بأن الاستعارة طريقة في النظر . وهو كذلك يُنزل من قدر الاستعارة ، لأن استعارات الذهن لدى النابغين ستتفوق حتماً على الاستعارات التزويقية لدى النابهين من الطلبة في معهد للبلاغيين ؛ ومن الغريب أن أرسطو لم يلتفت الى ذلك فيفصل بين وظيفتي الاستعارة بصورة اوضح . الاستعارة زينة يمكن تعليمها بوصفها مفهوماً ، لذلك اصبحت النوع الشائع ، ولكن أُفول الاستعارة بصيرةً سهّل على اعداء أسلوب المجاز الذهني في الشعر أن يجعلوا تُهَمَهم أشد وقعاً . من الميسور تفسير صفة التزيين على أنها **محض تزيين** أو **تزيين عارض** ، واذا كان المألوف النظر الى الاستعارات على أنها رداء الأسلوب فلن يمرّ طويل وقت حتى يبدأ الناس بالإعلان عن فضائل السير وهم عراة .

وفي عصرنا هذا نجد القول بأن الاستعارة يمكن أن تكون زينة أو طريقة في النظر قد أثّر في طريقة وصفنا وتقويمنا شعر المجاز الذهني في عصر الانبعاث في انكَلترا[٢] . فاصطلاحاتنا ليست ارسطيّة ولكن تفريقنا أرسطي . فبدل التفريق بين ما يتصل بالذهن عما يتصل بالزينة جعلنا نفرّق بين الوظيفي وبين التزويقي ، بين المجازات الذهنية الماورا طبيعة وبين مجازات مؤلفي الغنائيات ، بين التقليدي وبين التافه ، بين القرن السابع عشر وبين القرن السادس عشر ، بين أشجار مزهرة عميقة الجذور وبين أزاهير مغروزة في الرمال . وفي هذا أناقة بادية ونظام ، أو حتى دقّة ، رغم أن كتاب روزموند تيوف عن تواصل الأساليب الشعرية في القرنين السادس عشر والسابع عشر يلقي الشكوك حول تلك الصفات . والمدهش في الأمر أننا استطعنا خلق مبدأ نقدي مؤثر والتوصل الى مفهوم أدبي - تاريخي عن الفترة من بين ما كان لدى أصحاب القديم محض تفريق بلاغي بين فعل التفكير وبين التعبير عن الفكرة .

**( المختلف المؤتلف )**

بينما كان البلاغيّون القدامى منشغلين بالاستعارة زينةً ، نجد النقّاد المحدثين يؤكدون على الاستعارة بصيرةً ، ويغوصون في المشاعر التي يُثيرها ما دعاه كولردج مرّة

( التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتضادّة أو المتنافرة ) ( **سيرة أدبية** ( ١٨١٧ ) الفصل ١٤ ) . وهو ربما كان يتذكر قول جونسن في تحليل الظّرف الماورا طبيعي بوصفه ( نوعا من **المختلف المؤتلف** / بالعبارة اللاتينية / وهو ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفيّ النظائر في أشياء تبدوغير متشابهة ) ( **سِيَر الشعراء** ( ١٧٩٩ ) : كولي ) ، وذلك تعريف جوهري لتحليلات المتأخرين لصدمة التعرّف التي يحدثها إطلاق مجاز ذهني بشكل بارع . وعند النظر بهذه الطريقة ، يغدو المجاز الذهني نمطا من الفكر أكسبه القِدم احتراماً شأنه شأن النقيضة[٣] ، لأن النقائض التي تناولها الشعراء من أهل الدين ببراعة تدل على الطاقات في ربط المتضادّات مما يستدعي أفكاراً لا يمكن تحديدها : و ( طريقة من أوتوا العلم في التعبير عن المتضادّات ) كما يدعوها ويب ، كانت معروفة منذ زمن طويل كوظيفة من وظائف النقيضة والمجاز الذهني معاً ( **أحاديث** ( ١٥٨٦ ) ص ٦٥ ) . أن يقضي المرء وقته يتقافز بخياله بين اللامتساوقات عمل يبدو أنه يتطلّب من الكاتب براعة لا تعرف التعب ، ولكن العملية الاستعارية ربما كانت أقل إرهاقا في أوائل القرن السابع عشر ، عندما كانت أنماط الفكر المتناظرة تكاد تكون مألوفة قدر الأنماط المنطقية ، ونجم عن ذلك أن ما نحسبه اليوم مقترَبات ( شعرية ) صرفة نحو الخبرة كانت

مشاعاً بين أهل الدين وأوساط الناس الى جانب الشعراء . لنتأمل ، مثلا ، المبدأ القانوني الذي كان يوماً ذا أهمية : **تعادل المظهر** . يعرّف كانتوروفكتز ذلك بقوله هو ( أن يوضع على قدم المساواة شيئان أو أكثر لا يجمع بينهما جامع للوهلة الأولى ) ( ص ٣٠ ) . ويعطي كانتوروفكتز مثالا على **تعادل المظهر** الواقع بين الكنيسة والمدينة والمعتوه في أنهم جميعا من ( القاصرين ) عرفاً ، غير قادرين على تصريف أمورهم ، وبهم لذلك حاجة الى أوصياء . فمن تعوّد على التفكير بهذه الشاكلة خلال ساعات العمل اليومي لن يجد غريبا في تعادل المظهر عند شكسبير بين المعتوهين والعشاق والشعراء على أساس أنهم ( في الخيال جميعا غارقون ) ( **حلم ليلة صيف** ، ٥ /١ /٨ ) . وهذا مما يغريني بالقول إن تعادل المظهر بين الشاعر والقاضي يقع في أن كليهما من أهل الظّرف وبالغ الحساسية تجاه خفيّ النظائر ، ويشيعان السرور في مجال **المختلف المؤتلف** .

كان أحد البلاغيين ، جون هوسكنز ، هو الذي أكدّ أهمية ( اختراع مسألة الاتفاق بين أشياء بالغة الاختلاف ) ( وكلمة اختراع يقصد بها اكتشاف وليس تلفيق : فالعلاقة ( هناك ) طوال الوقت ، ولكن بالمرء حاجة الى حضور البداهة ليدركها ) . إن المثال المشهور الذي يقدمه عن هذه اللامتساوقات يبدو ضعيفا : ( لندن وملعب تنس ) كما يرى

متشابهان لأن ( في كليهما جميع الربح عرضة للمخاطر ) ( **اتجاهات** ( ١٦٠٠ ) ص ١٨ ) . يقتطف بيتسن هذه الفقرة ليصوّر ما يدعوه بمبدأ ( الفجوة المعنوية ) في الشعر ، وهو : كلما تنافرت مكوّنات الاستعارة ، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف ( ص ٤٩ ـ ٥١ ) . فعن طريق قفزة واثقة معنويا يعبر الشاعر الفجوة ويعلن اتّساق اللامتساوقات . وعند الشاعر تكون هذه لحظة انتصار ، ورضا تخلُفه ( صعوبة مقهورة ) ؛ وعندنا معشر القرّاء ، قد تكون هذه لحظة انكشاف وهمس بتناغم واثق على الطرف القصيّ من التباين .

**شعرية التطابق**

عندما يطلق جونسن على الأشباه في مختلف مؤتلف صفة ( خفيّة ) يبدو أنه يتذكر نظريات سابقة عن الأصول الفائقة للاستعارة ، كما يتذكر منزلة المجازات الذهنية عندما كان الكون يرى شبكةً واسعة من التطابقات الرمزية . وإذ أصبح العالم المادي يُرى دليلاً على العالم الروحي ، غدت الأرض ذاتها ظلاًّ للسماء ( **الفردوس المفقود** ، ٥ / ٥٧٤ وما بعده ) وعاد بوسع الأدباء من أصحاب التقى أن يمضوا أعمارهم في توثيق هذه النظرية :

فليس في دنياك من حبّةٍ
ليس لها ثمّةَ من نظير . ( هَديبرا ، ٢ /٣/ ٢٢٧ وما بعده )

وهم يفعلون ذلك عادة بشكل أخفّ مما توحي به أبيات بتلر ، بسبب الاعتقاد أن كلمة الله تتخذ شكلا رمزياً في الطبيعة المخلوقة الى جانب شكلها الحرفي في الكتاب المقدس . كان من المألوف في عصر الانبعاث القول بأن العالم يشبه ( صحيفة عامة مشاعة ) ( **ديانة طبيب** (١٦٤٣) ١ / ١٦ ) تحوي مواعظ في الحجارة ، وكتباً في الغدران الجارية ، في متناول امريء لديه معرفة براون وصبر عالم بالخفايا . والله ذاته يمكن أن يرى صانع المجازات الأمثل ، الذي خلق عالماً يدعوه القديس اوگستين قصيدة فذّة ( **مدينة الله** ، ١١ /١٨ ) ، قصيدة ملأى بالتطابقات الخفيّة ، ذات ألغاز لا تدركها عقول غير متميّزة ، هي سرّ بالغ الغنى للمولعين بالأسرار . فان كان الله قد خلق الشعراء على صورته كان عليهم أن يصبحوا صنّاع مجازات ذهنية يمسكون بالمرآة في وجه الطبيعة لكي يحمّلوا أشعارهم بمجازات يأخذونها من الكون حولهم أو يصنعونها على شاكلة ما يجدون . هكذا يتوجّه ماتزيو نحو شعر القرن السابع عشر : فعنده ان الشعر الماوراطبيعي يعكس لوناً متناظراً كل شيء فيه ذو علاقة خفيّة بكل شيء آخر .

لقد قدّم ماتزيو نظرية جذّابة مقبولة ولكن يصعب اثباتها ، بسبب سيادة الطابع التجريبي في الشعر الانگليزي في هذه الفترة ، وندرة التعليقات المعاصرة على النظرية الأدبية .

لقد كان ثمة الكثير من القصائد المنهجية ( مثل مقطوعات سدني التي تعارض بتراركا وقصائد ( الأردن ) عند هربرت ) ولكن ليس في هذه ما يشير الى أساس نظري في المجازات الأدبية . وفي الواقع ، لم يحدث قبل أن رفض ( الروّاد ) المجازات الذهنية أن ظهر بين الانگليز أمثال درايدن و آديسن ممن شرع أخيراً في الكتابة المستفيضة عن المجازات ، وعندها فات أوان القيام بالعمل بشكل متعاطف . كان الأمر مختلفاً في ايطاليا ، حيث كان التفكير بالمجازات الذهنية وبموقعها في نظرية الظّرف عموماً من الأمور الراسخة . يقول ڤاينبرگ إن جيولو كورتيزي كان أول من قدّم نظرية شاملة عن المجازات الأدبية في كتابه **إرشادات في نظم الشعر** ( ١٥٩١ ) ، رغم ان أول دراسة مهمة عن المجازات الذهنية نجدها في كتاب كاميلّو پيليگرينو **عن المجاز الشعري** ( ١٥٩٩ ) الذي يتخذ شكل محاورة يكون طرفاً فيها مؤلف الأشعار المجازية العظيم جيامباتستا مارينو . ولكن الدراسة التي استرعت أكبر اهتمام مؤخراً لم يكتبها إيطالي بل إسباني هو بالتاثار گراثيان . يحتوي **فن الظرف** ( ١٦٤٩ ) كما ترجمه ميرولو على تعريف للمجاز الذهني يبدو أنه يؤدي الى ( شِعريّة التطابق ) التي يفترض ماتزيو أنها كانت موجودة . يقول گراثيان إن المجاز الذهني هو ( عملية فهم تعبّر عن التطابق الموجود بين الأشياء ) . ولكن مي يرى أن التطابق

عند گراثيان ليس بالفكرة الماوراطبيعية أبدا ، فهو ( يشير الى الحقيقة التي تعبّر عنها جميع المجازات الذهنية ) ويرجع ( أخيراً الى الفكـرة المسيحية القـروسطيـة عن العـلاقـات النسبيـة الصحيحة ) ( ص ٢٧ ، ٢٩ ) . إذا صح مـا ذهب اليه مي ، فان ماتزيو. على خطأ ، رغم أن المرء قد يتعاطف مع رغبة ماتزيو في معاملة **التطابق** كمصطلح ذي معنى خفيّ مثل **تطابقات** بودلير ، فيفسّر كتاب گراثيان **حدّة الظّرف وفنّه** على أنه يسدّ فراغا في مفهوم الشعر الماوراطبيعي .

## البعيد المنال

عبارة **بعيد المنال** كثيرة الورود في مناقشات القرن السابع عشر حول المجاز الذهني . ( الشاعر الصغير ) الذي يسخر منه صـامـوئيـل بتلر لا يـطيق مقـاومـة إغـراء ( أصعب الاستعارات وأبعدها منالاً مما قد يلوح له ) ، لأن ( هذه جواهر الفصاحة ، كلما زادت صلابتها توجّب أن تزداد قيمة ) ( والعبارة المفرطة الأناقة هنا تذكّرنا بأن معارضة كتّاب عصر الانبعاث للاستعارات العويصة كانت موجّهة ضد ليلي [٤] ومقلّديه قدر ما كانت موجّهة ضد أتباع جون دَنْ[٥] ) . في هذا السياق توحي عبارة **بعيد المنال** بمعنى الانتقاص ، وهو ما كان معروفا تلك الأيام رغم أنه لم يكن شائعاً قدر ما هو اليوم . والعبارة على أية حال كانت تحيطها ظلال من المعاني غير المحبّبة ، حتى بالنسبة الى كتّاب عرف عنهم شدّة الولوع

بالاستعارات المستغربة ، مثل كولي ، الذي يفصح في قصيدته ( في الظّرف ) بأن الشاعر الحق يجب الا ( يتكلّف تشبيها غريبا ) أو يغلّف نفسه ( باستعارة طويلة على طريقة أكسفورد ) ( **منوّعات** ، ١٦٥٦ ) .

هنا الكبرياء والطمع

في استعارات بعيدة المنال يظهران ،

يقول في ( الرغبة ) ، وهو يتحدث عن لذائذ العيش في هدوء الريف ، غير حاسب أن هذه التعبيرات سوف تؤخذ عليه في أشعاره بالذات ، كما فعل جون دنيس مثلا ، الذي راح يشكو في مقدمة **عذاب بيبلس** ( ١٦٩٢ ) من ذات (الإسراف في الظّرف) الذي دفع كولي أن (يطوف في الأرض ويعود مثقلاً بمجازات ذهنية غنيّة ، لكنها بعيد المنال ) ( **الأعمال** ، ١ /٢ ) . هنا يطالعنا الأعتراض المألوف في الكلاسية المحدثة ، الذي يصدر أساساً عن أرسطو ، الذي يقول في **البلاغة** إن الاستعارات يجب أن تتخذ طريقاً وسطا ، فلا تكون مفرطة الوضوح ولا تكون بعيدة المنال ( ١٤١٢ أ ٥ ) . وهذه وجهة نظر تجد خير ما يمثلها في مقولة بن جونسن بأن ( الاستعارات بعيدة المنال تعرقل الفهم ) ( **اكتشافات** ، ١٦٤١ ) ، ولكننا نلمس وجودها كذلك في شكاوى ضد الاستعارات بوصفها ( ممطوطة ) ( جونسن

كذلك ) أو (طائشة) : (دَرَيتن) ، فكرة ( ١٦١٩ ) ، ٩ ) .

وفي الوقت ذاته ، كان آخرون ممن توافر على دراسة أرسطو معجبين بالاستعارات بعيدة المنال بحيث يرون أنك تعرف الشاعر الجيد من الرديء بقدرته على تناول التشبيهات المستغربة . فلا يرى هوبز ما يدعو للشكوى إن كتب امرؤ ذو معرفة قصائد تحوي ( تشبيهات بعيدة المنال ، ولكنها مناسبة ، مفيدة ، وأنيقة ) ؛ والواقع أن الشاعر كلما ازداد معرفة ازداد احتمال تشبيهاته أن تكون غير مألوفة ، للسبب البسيط أن ( من المعرفة الواسعة تصدر ضروب عجيبة وجديدة من الاستعارات والتشبيهات مما لا يمكن العثور عليه في مجال المعرفة الضيقة ) ( سينگارن ، ٢ / ٦٥ ) . تولد المعرفة غير العادية استعارات غير عادية لا يقدّرها سوى قرّاء غير عاديين ، كتلك التي يجدها إدوارد فيليپس عند كليڤلند مما جعله في نظر فيليبس أعظم شاعر إنگليزي لأن ( مجازاته الذهنية خارج الطريق المألوف ، وبعيدة المنال في ظرف ) ( مسرح الشعراء ( ١٦٧٥ ) ، ص ١٠٤ وما بعدها ) . هنا يكون الدفاع عن المجازات الذهنية بعيدة المنال مرتبطا بالدفاع عن شعر أهل المعرفة بشكل عام ، حيث كان من المتفق عليه في تلك الأيام أن ليس غير الانسان العارف ، الشاعر العارف ، بقادر على انتاج شعر عظيم بحق .

بمقدورنا الإحاطة بهذا الموضوع عن طريق دراسة مقطع

عن الاستعارة في بلاغة أرسطو ، لأننا نجد هناك نفس الارتباك حول قيمة الكلمات بعيدة المنال ، والاستعارات بعيدة المنال مما نقابله في نقد القرن السابع عشر . يبدو أحياناً أن أرسطو يتغاضى عن البعيد وعن المبهم . فهو يقول ، ( يعجب الناس بالبعيد ) ولذلك ( يجب أن نضفي على لغتنا مسحة غريبة ) ( ١٤٠٤ ب ٣ ) ـ ويقصد بتلك الكلمة الأغريقية التي تصعب ترجمتها ( كسينوس ) ما كان جديدا وخارجاً عن المألوف ، وما يميّز اللغة الأدبية عن اللغة في الاستعمال اليومي . ( الاستعارة قبل أي شيء تعطي ... مسحة غريبة ) ثم يضيف ( ولا يمكن أن تؤخذ عن أحد آخر ) ( ١٤٠٥ أ ٨ ) : ويبدو أن القدرة على التعامل بالاستعارات بعيدة المنال تعدّ دليلا على النبوغ . وحتى بعض الغموض في الاستعارة يعدّ مقبولاً لأن ( الاستعارة نوع من اللّغز ) و ( الألغاز البارعة تعطي استعارات جيّدة ) ( ١٤٠٥ ب ١٢ ) . وبعبارة أخرى ، نحن أمام دفاع مقبول عن الاستعارات الغامضة وبعيدة المنال ، يستند الى الفرض القائل إن كانت اللغة الأدبية ليست مختلفة عن اللغة العادية حسب بل أفضل منها بسبب هذا الاختلاف ، فان الخصائص التي تجعلها مختلفة تستحق الرعاية . ومن الغريب أن كتاب البلاغة يقدم كذلك نتيجة لهذا النقاش . فعند سرد العيوب المختلفة التي تؤدي الى اسلوب ( جامد ) يحدد أرسطو ( استعمال الكلمات الغريبة )

( ١٤٠٦ من أ ٢ ) والاستعارات الغامضة بقوله : ( إن كانت بعيدة المنال فهي غامضة ) ( ١٤٠٦ ب ٤ ) . بل إن وحدة من البديهيات في هذا الجزء من **البلاغة** هي : ( يجب ألا تكون الاستعارات بعيدة المنال ) ( ١٤٠٥ أ ١٢ ) . وربما كان يقصد أنها يجب الا تكون بعيدة المنال **أكثر مما يجب** ، لأنها لو كانت كذلك لتجاوزت مبدأ الوسط الأرسطي . مثالياً ، يجب أن تكون الاستعارة ( ليست بالغريبة ، فيصعب ادراكها بلمحة ، ولا بالسطحية بحيث لا تترك أثراً ) ( ١٤١٠ ب ٦ ) . وإذا كان لنا أن نفهم شيئا من كل هذا ، أحسب أن علينا أن نستنتج أنه إذا كان الوسط هو الشيء المثالي فان الوسط في الاستعارات هو **البعيد المنال** : فعلى أحد جانبي الوسط يكون **المألوف** ( الذي ( لا يترك أثراً ) ) وعلى الجانب الآخر يكون **البعيد المنال أكثر مما يجب** ( الذي ( يصعب إدراكه بلمحة ) ) .

ولأن أرسطو لا يوضح تفريقه بين بُعد المنال الجيّد وبُعد المنال الرديء صار كل من المدافعين عن الاستعارات الذهنية بعيدة المنال والمناهضين لها يتخذ من أرسطو سندا لدعواه . ونجد مثال ذلك في كتاب هوبز **الموجز في فن البلاغة** ( ١٦٣٧ ) . يقول أرسطو في **البلاغة** إن ( الاستعارات يجب أن تؤخذ من أشياء تكون مناسبة للغرض ، على أن تكون غير مفرطة الوضوح ) لأن ( العقل واجب لإدراك الأشباه في الأشياء المختلفة ) ( ١٤١٢ أ ٥ ) يعيد هوبز صياغة هذا القول بشكل يؤكد عبارة أرسطو ( غير مفرطة الوضوح ) ليقول إن

حُسن الاستعارة يعتمد على درجة ما تبدو مكوّناتها غير متّسقة : ( بقدر ما تكون الأشياء غير متشابهة وغير متناسبة ، يكون الحُسن في الاستعارة ) ( ص ١٧٣ ـ ٤ )ـ وهو ما لا يعنيه أرسطو أبدا ، بل ما يتمنّى معجب بالاستعارات الذهنية في الشعر الماورا طبيعي أن يظن أن هذا قصد أرسطو عندما عرّف الاستعارة بأنها ( إدراك فطري للشَبَه في غير المتشابه ) ( **كتاب الشعر** ، **١٤٥٩** أ ١٧ ) .

وثمة نفس الاضطراب حول الاستعارات بعيدة المنال في مرجع مهم آخر عن البلاغة ، وهو كتاب كيكيرو **عن الخطابة** ( الكتاب الثالث ) . الاستعارات الناتئة تخرّب نظام التصنيف عند كيكيرو لانها تسيء الى اللياقة الأدبية ، ولكنها تجسّد مخايل العبقرية . فهو يقول ( ٣٩ ) إنها ( دلالة براعة أن يتخطى المرء أشياء واضحة فيختار أشياء غيرها بعيدة المنال ) ولذلك يقدّر الاستعارة زينةً ( تضفي ألقاً على الأسلوب ) ( ٤٣ ) . فهو إذ يقول ( ليس في العالم من شيء لا يمكن استعمال اسمه أو تصنيفه في علاقة مع أشياء أخرى ) ( ٤٠ ) يبدو أنه يدافع عن استعمال الاستعارات بعيدة المنال . ولكنه في الوقت ذاته ملتزم بمبدأ اللياقة في مسائل الأسلوب ويحس أنه مضطر لشجب الاستعارة الخشنة التي تعصف بنا وتخيّم على انتباهنا ( ٤١ ) ؛ لذلك لا مفر من الاستنتاج ان وصف الاستعارة لديه متناقض ، لأن استعارات الانسان النابه يغلب

عليها أن تكسر طوق اللياقة . أما كوينتيليان فانه لم يفعل شيئا لإزالة الاضطراب عندما تناول المشكلة في الجزء الثامن من كتابه **تعليم الخطابة** . فهو يخبرنا في المقدمة ( ٢٣ ) ان أفضل الكلمات ما كانت أقلّها بُعد منال ، ثم يستطرد ( ١٧/٦ ) ليشجب الاستعارات ( الناتئة ، أي بعيدة المنال ) ، ناسياً انه قبل قليل ( ١١/٤ ) كان يتحدث راضياً عن ( آثار الرِّفعة الفذّة ) التي ( تتركها على الموضوع الذي تُعليه استعارة ناتئة تكاد تنطوي على مخاطرة ) .

إن جميع التوصيات التي يقدمها أرسطو ومقلِّدوه موجَّهة الى الكتّاب والخطباء من المرتبة الثانية ، إذ يُشار عليهم ألا يغامروا كما يغامر في العادة أصحاب النبوغ . وكان لهذا المقياس المزدوج أن شجع الشعراء على محاولة الاستعارات الناتئة التي كانوا يعرفون أنها لن تحظى بقبول أصحاب الحكم في الذوق ، وكان مبعث محاولتهم أن أصحاب الحكم أنفسهم كانوا يصرّون على أن يظهر الكاتب ما لديه من ابتكار أو افتقار الى الابتكار على حسب ما يتناول من الاستعارات : إذا أنكرنا على الشعراء استعمال الاستعارات بعيدة المنال فكيف لهم أن يكونوا مبتكرين ؟ فالاضطراب في مواقف القرن السابع عشر تجاه الابتكار في الشعر ، مما يبحثه ميرولّو في كتابه عن مارينو ( ص ١٦١ ) ، هو اضطراب موروث عن كيكيرو ومقلّديه من البلاغيين . فكما يشير ميرولّو ، كان النقّاد

الايطاليون يحذّرون الشعراء من استعمال المجازات الذهنية بعيدة المنال ، ولكنهم في الوقت ذاته ، كانوا ينظرون الى تلك المجازات كدليل ابتكار لدى الشاعر ، فكان هذا التناقص الظاهر هو الذي دفع بالشعراء الى ابتغاء صفة العجب المرغوبة ، كنتيجة لتجاهل نصائح الكلاسية المحدثة عن الاعتدال ، فصاروا يستقون استعاراتهم من منابع قصيّة . والسؤال المحرج في هذا جميعا ( وهو ، الى أي مدى يكون منال الاستعارة بعيداً ، قبل أن يحق للمرء تسميتها بعيدة المنال ؟ ) سؤال يتجنّبه الجميع ، وليس في ذلك من غرابة .

وفي انگلترا كانت القضية أكثر اختلاطا ، بسبب الخلاف حول الفضائل النسبية في الأسلوب السهل والأسلوب المنمّق في الشعر والنثر معاً ، وهو خلاف يقوم على أساس أخلاقي أكثر منه جمالي .كان أشد المدافعين عن الأسلوب الواضح بن جونسن ، الذي وضع اللغة الواضحة في مساواة المعاملة الواضحة ، فكان لذلك لا يثق بشيء فيه من تعمّد الغموض ما في الاستعارة بعيدة المنال . كان مما يرفد هذه المواقف ميل الأنگليز الى العزلة ، مما يؤدي الى الحذر من كل غريب ، في الأخلاق والدين بخاصة ، وكذلك في الملبس واللغة . لقد أضفى پتنام صيغة إنگليزية على الصورة البلاغية / الاغريقية اللاتينية ، كما عند كوينتيليان / المسمّاة ( ميتاليبسيس ) فدعاها ( المجلوب من بعد ) ، وقال إنها

تستعمل في حالات ( عندما نفضّل انتقاء كلمة من مكان بعيد على ان نستعمل واحدة قريبة منا ، لنعبّر عن المعنى بنفس النجاح وبصورة أوضح ) ؛ ومن هنا يقال ، كما يضيف بخبث ( الأشياء المجلوبة من بعيد والغالية الثمن جيّدة في عيون النساء ) ( ص ١٩٣ ) . ويتضمن تعريفه ان ليس ثمة ما يفيد من استيراد الغريب ، لأن الأفضل على مقربة منّا . ولا أحسب من غير المحتمل أن المجلوب من بعيد ( كعبارة أدبية تعني الانتقاص ) كانت تستعمل في الأساس مع الاحتجاجات ضد توسيع اللغة الوطنية عن طريق الكلمات الدخيلة والمولّدة وان الشعور الانعزالي الذي يصاحب عدم الثقة بأي شيء من الخارج قد تحوّل من المصطلحات التي تصدر عن المحابر ، الى الصور الشعرية ، في وقت كانت فيه مبادىء النقد الأدبي تتخذ شكلها وذلك في بدايات القرن السابع عشر . أليس من الغريب أن يشكو سدني من ( أقوال فلسفية بعيدة المنال ) وكلمات ( بعيدة المنال جداً ) بحيث ( تبدو غريبة لأي انگليزي مسكين ) ، ولكنه لا يذكر الاستعارات بعيدة المنال ، رغم أن مقال في الشعر يحوي دراسة نقدية لاذعة حول الاسلوب المنمّق وما يعجّ به من تشبيهات غريبة مأخوذة من المعرفة بالأعشاب والوحش ، والتعدين الأخلاقي ، وما الى ذلك ؟

# ٣

# أنماط مِن المجاز الذهني

إن شعورنا المتزايد بالتواصل بين شعر القرن السادس عشر والسابع عشر يجعل من غير العملي الاستمرار في التفريق بين المجازات الأليزابيثية وبين المجازات الماوراطبيعية ، كما حاول آلدن أن يفعل منذ أربعين سنة خلت . ولكن يصعب العثور على أصناف بديلة ، لأن كل مجموعة تحدّها قيود بعينها . فتصنيف المجازات الذهنية طبقاً للموضوع ( خيميائي[١] ، أسطوري ، قانوني تنجيمي ، الخ ) يكشف عن المجال الشاسع للمادة التي أخذ عنها أصحاب المجاز الذهني ، ولكنها طريقة مربكة في تصوير الطريقة التي تشتغل بها أذهانهم ؛ وتصنيف المجازات الذهنية تبعاً لأسماء المشهورين من أصحابها ( گونگوري[٢] ، پتراركي ، ماريني ، دَنّي ) يخلق المصاعب أيضا ، لأن الكثير من المجازات الذهنية التي تميز پتراركا أو دَنْ مثلا ليست أصيلة في أعمالهم ، كما أن الفروق بين الگونگورية

والمارينية تبدو في الغالب لا وجود لها . أما الأصناف التي أقدمها هنا ، فمن أسف أنها تميل الى الاختلاط . وبودّي لو أقدّم مجموعة مُقِيمة على الزمن كهذه الأصناف المرتبطة مع رموز الكلمة أو مع جذرها اللغوي ، لأن هذا التحديد يتيح للمرء مقارنة المجازات الأدبية دون الانشغال بمسائل مثل قومية الكاتب ، أو العصر الذي عاش فيه ، أو المؤثرات الأدبية التي وعاها أم لم يعها . هذه الأصناف المقِيمةُ على الزمن هي ( الثوابت ) في فيزياء الأدب ، لأن المجاز المرتبط برموز الكلمة يمكن ملاحظته دوما ، سواء كان المؤلف يدعى القديس أوگستين أم جورج هربرت أم ت . س . اليوت .

عندما نعرف عن ممارسة علم الأرقام قدر ما نعرف عن النظرية ، سيكون بمقدورنا دراسة قصيدة دَنْ ( زهرة الربيع ) في إطار من مجازات علم الأرقام . وهنا آمل أن يتشجع القاريء فيضيف الى هذه الشروح أصنافاً اخرى ذات طبيعة مقيمة على الزمن مما قد تكون فاتتني ملاحظته .

## مجازات مؤلفي الغنائيات

هذه المجازات هي ما يقفز الى الذهن عادة عندما يطلب الينا التفريق بين المجازات ( الاليزابيثية ) التزويقية وبين المجازات ( الماوراطبيعية ) الوظيفية . ولأن متواليات الغنائيات تدور حول الحب غالباً ، فان مجازات مؤلفي

الغنائيات بمقام ألفباء الحب ، تتناول الخبرة ذاتها الى جانب كونها طريقة في وصف اولئك الفتيات اللائي يبعث جمالهن قوة في صناعة الغنائيات ؛ ولأن الشعراء كانوا يجدون غالباً تشريح شقاوة المحب أسهل من تجميع سيماء الرغبة المشبَعة ، كانت مجازات مؤلفي الغنائيات مما لا يستغني عنه المتحدثون عن الحالة التي يصفها جون بيريمان بعبارة ( الحب المشبَع ، لكن ـ ) . لقد أحاط بهذا المجال سكوت و پيرسن ، وبخاصة جون ، الذي يقدّم في **متواليات الغنائيات الاليزابيثية** ( ١٩٣٨ ) ملحقاً مفيداً يصنّف الإشارات الى المجازات الذهنية المتداولة حسب الموضوع .

**علّة العاشق**

في إعطاء تجربة الحب صفة خارجية عن طريق إيجاد إله يؤدي بالناس الى الوقوع في الحب ( ومن ثَمّ القول بأن الجميع تحت رحمة هذا الإله ) تمكّن أصحاب الغنائيات أن ينهلوا مما تجمّع حول كيوپيد بفعل الشعراء القدامى ، الذين عزوا الى الإله خصالاً رمزية شتى ، تنير كل واحدة منها مظهراً لولاه لبقيت غامضةً تلك الحالة المسماة ( حالة الحب ) . والحب تجربة طيّارة ، لذا كان أيروس ذا جناحين منذ أقدم الأزمان ، وهي تجربة لا يحدّها عقل ، ولا توقّع ، ولذا كان الإله يتخذ شكل طفل نزقٍ لعوب غير

مسؤول ؛ والحب يهبط علينا بخفة السهم ، لذلك أعطى يوريبيدس أيروس سهماً ؛ولأن المرء يمكن أن يسقط عن الحب بسهولة كما يسقط فيه ، أعطى أوڤيد كيوپيد سهمين : أحدهما ذو محفّز بسنان من ذهب ، والآخر ذو عائق من رصاص ( **المتحوّلات** ، ١ ، ٤٦٧ وما بعده . ) بهذا السلاح ، يوصف كيوپيد غالباً كمحارب يختفي في عيني حسناء لينقضّ على أي رجل غير محاذر ينظر صوبها ؛ ولأن الناس يتحدثون عن ( الحب من النظرة الأولى ) ، فان سهم كيوپيد يدخل دوما من عين المحب قبل أن يرتد الى قلبه ويقيم هناك . وعند الأفلاطونيين الذين يعدّون النظر أنبل حواسّنا الخمس وينكرون العواطف التي تتهدد سلطان العقل ، كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يصوّرون كيوپيد معصوب العينين ، لأن الحب الذي يمثله كيوپيد من النوع الذي ينتهي جسدياً بالاتصال الجنسي ، دون الحب الأسمى الذي يؤدي الى التواصل مع الإلهي ( ينظر أيرون پانوفسكي في وصف كيوپيد الأعمى في **دراسات في فن الايقونات** ، نيويورك ، ١٩٣٩ ) .

وثمة مجموعة اخرى من المجازات الذهنية التقليدية كانت في متناول الراغب في الانتقال من شعر الوقوع في الحب الى شعر الوجود في الحب . والكثير من هذه المجازات مشتق من التشخيصات القروسطية لعلّة العاشق ، التي يلخّص أعراضها بشكل أنيق كيوپيد نفسه في حكاية

الوردة / چوسر ، ؟ ١٣٤٠ - ١٤٠٠ / . يقول كيوپيد إن الحب لا مفرّ منه ، ( السطر ١٩٣٠ ) وهو نوع من الحبس ( ٢٠٢٨ ) ، وسبب ( ألم وكرب عظيم ) ( ٢٠١٠ ) ؛ مرّ - حلو ( ٢٢٩٦ ) يتسبب في تطرّفات عاطفية تجعل حياة الحب ( عكسها تماماً ) ( ٢٣٠٢ ) . يجد العاشق أنه لا يفضل مصاحبة غير ذاته ( ٢٣٩٣ وما بعده ) . هو عرضة لهبّات حارة وباردة ( ٢٣٩٨ ) ، يحسّ بالخمول أحيانا ( ٢٤٠٨ ) ويعوزه النطق ( ٢٤٠١ ) ، يرسل حسرات عظيمة ( ٢٤١٤ ) . وهو ينظم أغان و( شكاوى ) آملاً أن يرضي حبيبته ( ٢٣٢٥ وما بعده ) ؛ غيابه عنها يجعله تعيسا ( ٢٤٢٠ ) ، ولكن رؤيتها والاخفاق في نوالها عذاب لا يطاق ( ٢٤٥٧ وما بعده ) . ولو قيّض له أن يكلّمها لأصابه الشحوب وانعقد لسانه ( ٢٥٢٨ وما بعده ) . يقضي أيامه في قلق ولياليه في سهر ، لأنه يعذّب نفسه بأحلام الحب فيطيل جواه ( ٢٥٦٨ وما بعده ) أو ينسلّ خارجاً برغم الأنواء ليسهر قرب دار حبيبته ( ٢٦٤٩ وما بعده ) . ومن المحتوم أن يبدو على جسمه الضنى ، ويظهر عليه الشحوب والنحول شأن من أقاموا على العشق ( ٢٦٨٤ ) ؛ وهو يحتمل هذا كله آملاً أن يظفر من حبيبته بنظرة رضا ( ٢٦٢١ ) أو قبلة وحيدة ( ٢٦١٠ ) . تفصيلات كهذه ( وثمة غيرها كثير ) تجمّعت وشكلت جزءاً من دستور حب[٣] متشعب بقي مزدهراً بالرغم من السخرية التي انهالت عليه من كتّاب متأخرين .

المعارضات الساخرة التي نذكرها اليوم تكاد تكون جميعها صادرة عن شكسپير ، الذي كانت له نظرة تنفذ الى دواخل الشباب المائع ، كما نجد في بعض الفقرات من مسرحية **سيّدان من ڤيرونا** ومسرحية **كما تهواه** . والإرداف من ضروب المحسّنات اللفظية الشائع استعمالها في صناعة المجازات التي تصف حالة العذاب في ذهن العاشق ، لأن الإرداف ( وهو جمع النقيضين ) من أفضل ما يناسب التعبير عن الفورة العاطفية التي يكابدها العشاق من أصحاب الغنائيات ، إذ وجدوا أنفسهم محكومين بتقلبات عجيبة في المزاج . وأكثر ضروب الإرداف شيوعا تجمعها غنائية وايات التي مطلعها :

لا أجد سلماً ، وحربي انتهت جميعاً
أخشى وآمل ، احترق وأنجمد كالثلج .

وهذه المجازات قديمة ، لأن فكرة تشبيه الحب بالحرب تعود أصلاً الى أوقيد ( صَبَوات ، ١/ ٩ ) ، والاحتراق والانجماد ترجع الى عهد سافو[٤] ( القصيدة ٢ ) وكلا المجازين مما يوجد لدى پتراركا واتباعه المتأخرين في ايطاليا ، فعاد بمقدور الكتّاب الانگليز أن يرِثوا مفردات حب جاهزة . وقد تصادف أن غنائية وايات تحاكي قصيدة پتراركا **سلاماً لا أجد** ، ولكن المجازات ذاتها تتواتر في مئات القصائد صعُداً حتى القرن السابع عشر . يكاد يكون الرجل دوماً هو الذي يعبّر عن مشاعره بهذه الطريقة : وليست

المرأة سوى شيء جميل يهتم به العاشق ، مخلوق ذي جمال تغالي في مدحه النعوت ، ولكنها لا تبلغ أبدا حد أظهار ما لديها من استجابات عاطفية .

ينتظر من العاشق أن تتملكه الغيرة من أي شيء أو شخص يكون أقرب الى الحبيبة من نفسه ساعتئذ . و( مجاز الغيرة ) من المسائل المألوفة من الديوان الإغريقي ( ٥/٨٤ ، ١٧١ ؛ ١٢/١٥ ، ٢٠٨ ) وقد شاع استعماله بين مؤلفي الغنائيات الذين يشكون أن الحيوانات الأليفة وحتى الأشياء غير العاقلة كالمرايا والقلائد تستمتع ببهجة القرب من حبيباتهم . كليوپاترا في مسرحية شكسپير كانت تغبط الحصان الذي يحمل جسم أنطونيو ( ١/٥/٢١ ) ، و أستروفيل كان يغبط عصفور ستيلا ( ٨٣ ) إضافة الى كلبها الأثير ( ٥٩ ) ؛ ومن بين الأمثلة العديدة على الغيرة من شيء غير عاقل كلمات روميو إذ يلمح جولييت :

أنظر كيف تسند خدّها الى كفها :
آه! ليتني كنت قفّازاً على تلك الكف،
إذن لقدرت أن ألمس ذلك الخدّ. (٢/٢/٢٣ - ٢٥)

والعشاق الأدنى مرتبة كانت لديهم أحلام يقظة مفرطة الحسيّة وكانوا يغبطون البراغيث التي ( تدغدغ أثواب الحسان ) ( **القصة الحزينة للدكتور فاوستس** ( ١٦٠٤ ) ، ٤٢٦ وما بعده ) ، أو كانوا يترنّمون بالخبرات البهيجة لملابس النساء :

يا شعاراً سعيداً ، يا دثاراً أسعد منه
إذ يداعب كل يوم ردفيها .

صور كهذه ( وهي من أغنية في كتاب راندولف **البائع الجوّال الظريف** ، ١٦٣٠ ) أثارت حفيظة أعداء المدرسة اللحميّة في الشعر فقادوا حملة فاشلة مع توماس برايس ضد الكتابة البذيئة وما يدانيها من العبث . يختتم مارستن استعراض الشعراء الذين يرغبون في التحول الى براغيث أو مشدّات ردفين أو كلاب بتذكيرهم انه ليس غير وحشي الطباع من يرغب في التنازل عن مرتبة البشر : ( لأن شكل البهيمة يتفق وروح الوحش ) ( **تأنيب الخِسّة** ( ١٥٩٨ ) ، ١٣٧/٨ ) . ولم يخطر ببال مارستن ، في شوقه لرؤية أصحابه من الشعراء صوراً مجسدّة للروعة ، بأن الرغبات التي تتضمنها تلك المجازات الذهنية قد تكون عابثة عن عمد ، أو أن تكون حتى لإشاعة المرح ؛ لذلك وجد من الضروري أن يحس بالفضيحة تجاه الرغبة التي يعبّر عنها بارنز في **پارثينوفيل وپارثينوفه** ( ١٥٩٣ ، ٦٣ ) إذ تمنّى لو ينقلب الى خمرة فيدور في جسم حبيبته ويجري مستمتعا خلال ( موضع اللذة ) (( وهنا يتبع مشورة خاطئة ، ) كما يعلّق خبيث في **إصطحب الى سافرون ـ والدن** ( ١٥٩٦ ) ، ( لأنه عندما تضطر حبيبته لقضاء الحاجة ، فهو في خطر الانقذاف خارج حدود وصالها ) ) . ومن الواضح أن أستجابة

[ناش] هي الصحيحة في هذا المجال ، ولا حاجة بالمرء أن يكون مفرط الاحتشام حول مجازات بارنز شأن الشاعر كبير شعراء إقليم ميريلاند في رواية جون بارث : **عنصر عشبة الأبله** ( ١٩٦٠ ، ٢١/٢ ) . مثل هذه المجازات يجب أن تؤخذ بنفس الروحية التي قدمت بها وتعامل على أنها محض عبث ومغالاة عرضة للمزيد من التزويق الفكِه .

**سيدة الغنائية**

عندما يتحدث مؤلفو الغنائيات الاليزابثيون عن حبيباتهم فان أوصافهم تميل الى القواعد التي اختطها مقلدو پترارکا في ايطاليا وفرنسا ، فيطرون الشعر الأشقر ، والعيون المتألقة ، وسيماء السوسن والورد ، وشفاه المرجان ، وأسنان اللؤلؤ ، وهكذا . وثمة مَسْرد مبكّر يكاد يكون شاملاً ، نجده في ( العذاب ) السابع في كتاب توماس واتسن : **هيكاتومپاثيا** ( ١٥٨٢ ) : فلدى الفتاة ( خصلات صفراء تفوق الذهب الخِلاص ) ( عيناها المتألقتان تستحقان مكانا في السماء ) بينما :

على الخدين منها تنام سوسنة ووردة ،
نَفَسها عبير عذب ، أو لهب مقدّس ،
شفتاها أشدّ حمرة من حجر المرجان ،
عنقها أشد بياضا من معمِّر التمّ ذي الهديل ،
وصدرها رقراق كعِرق البلْور . . .

كل واحدة من هذه المقارنات قد سبق استعمالها ، كما أوضح أوگل في دراسته المستفيضة عن الأصول الكلاسية في المجازات الأدبية ، وهي دراسة رائدة زاد عليها بطرق شتى كتاب ل .سي . جون . يوضح أوگل أن مجازات الوصف الأكثر شيوعا قد استعيرت من شعراء المراثي الرومان ، الذين استعاروها بدورهم من الكتّاب الاغريقْ في العهد الاسكندري . ويبدو ان الشعراء الانگليز لم يضيفوا شيئا على مفردات الحب اللاتينية والفرنسية والايطالية . وكل واحدة من المجازات القياسية يمكن تطويرها بأشكال قياسية كذلك : العينان المتألقتان تميلان الى ما يشبه نجمتين في وجه سماوي ، والشعر الذهبي يحتمل جداً أن ينقلب الى شراك من ذهب توقع العاشق المسكين . والطريقة المألوفة في جمع تلك الصفات كانت بتنظيم ( شعار ) أو مَسْرد ، وهي طريقة أوجدها في القرن الثالث عشر جفري أوف ڤانسوف وشاع استعمالها بعد أن أخرج كليمان ماغو عمله الأثير ( شعار الصدر الجميل ) عام ١٥٣٦ . وثمة العديد من الأمثلة الانگليزية ربما كان أفضلها وصف سدني البديع ( أي لسان يقدِم على وصف محاسنها ) ؛ ولكن سبنسر إذ يصف عروسه في نشيد العرس يقدم خير ما يمثل ذلك بشكل مختصر :

عيناها الحلوتان تشعّان بالبريق ،

جبهتها عاجية البياض ،
خدّاها كتفاحتين شرّبتهما الشمس بالحمرة ،
شفتاها كرزتان تغريان الناس باللثم ،
وصدرها كجفنة من لَبَن صُراح ،
حلمتاها مثل سوسنتين في البراعم ،
وجيدها الثلجي مثل بُرج من رخام ،
وجسدها جميعاً مثل قصر منيف .

والجداول ( حتى ما يعدّد صفات شهوانية كهذه ) يمكن أن تورث الملل ، رغم ان مؤلفي الغنائيات كانوا أقل توجّساً من جونسن حول موضوع تعداد الخطوط الملونة في الزنبقة . وكانت إحدى طرق التنويع في ( الشعار ) أن يدّعي الشاعر أن حبيبته قد اكتسبت جمالها على طريقة پاندورا[٥] ، من عدد من الآلهة والالهات . فيليس في شعر لودج مثلا ، لها عينا أپولو ، وابتسامة ڤينوس ، وقدما ثيتس ، ومواهب الهية شتى غيرها ( **فيليس** ( ١٥٩٣ ) ، كان المصدر المباشر لهذا المجاز غنائية في مجموعة رونسار **صَبَوات** ( ١٥٥٢ ، ٣٢ ) ، ولكن ( كاملة الاوصاف ) تعود في الأصل الى هزيود **الأعمال والأيام** ، ٧٠ ، ٧٢ ) والى بعض المقطوعات من شعر روفينوس في **الديوان الاغريقي** ( ٥/٧٠ ، ٩٤ ) كما أوضحت ذلك في مكان آخر .

الفتيات اللائي كنّ موضع إطراء بمثل هذا الإفراط كان

سلوكهن يميل الى سلوك الحسناء القاسية في شعر چوسر ، ويعاملن جميع الإغراءات للحب بازدراء قاسٍ ( وتحمل صفة قاسية المعنى النقيض لصفة **عفيفة** في لغة الغنائية ) . إذ يجابه بصدود آني ، قد يردّ العاشق بقصيدة من نمط ( أُقطفِ اليوم ) محذراً السيدة أن تريه بعضاً من حنان ( بمعنى النقيضين ) قبل أن يجعلها تقادم السنين غير مرغوبة جنسياً . العبارة اللاتينية أُقطفِ اليوم ) مأخوذة من قصيدة للشاعر هوراس ( ٩/١ ) إذ ينصح ليوكونوئي ألا تغرق في تأملات عما يخبئه المستقبل ، ويقول لها : أحصدي غلّة اليوم ولا تضعي كثيراً من الثقة في العد ) . مثل الكثير من الموضوعات الكلاسية ، قد تغيَّر هذا الموضوع إذ تناوله الشعراء المتاخرون ، فقد أصبحت عبارة هوراس **عِش الآن** عند شعراء عصر الأنبعاث **إعشق الآن** ، وازدهر هذا المجاز في قصيدة هريك المشهورة :

إجمعي الورد في البراعم ما اسطعتِ
فان الزمان دوماً يطير ؛
هذه الزهرة التي تبسم اليوم
الى الموت في غدٍ ستصير
فدعي ذلك الحياء ، وصوني الوقت ،
واستخلصي من الزمان عريساً :
فاذا ما أضعت عهد شباب ،
لغدا العمر في انتظار تعيساً .

تختلط التهديدات مع وعود في أساليب شتى من الامتاع ، وكل فتاة نُصحت أن تُسلم عذرتها قبل فوات الأوان كانت تجد نفسها موعودة بالخلود في أشعار من أغواها . الجمال عابر ، تقول المناقشة ، ولكن قصيدة عن امرأة جميلة سوف تبقى الى الأبد :

إذا ما بقي أناس يتنفسون وعيون تبصر
بقيت هذه القصيدة ، وهي التي تهبُك الحياة .

هكذا يختتم شكسبير غنائيته الثامنة عشرة ، وقد استخدم الى أقصى الحدود هذا المجاز المخلِّد . يدّعي هوارس في **القصائد** ( ٣٠/٣ ) أنه أقام تمثالاً أبقى من البرونز ، ويردد شكسپير هذا القول فيفخر أن ( لا الرخام ولا التماثيل المذهّبة للملوك سوف تعمرّ أكثر من هذا الشعر الفخم ) ( **الغنائيات** ، ٥٥ ) . ما كان أشدّه إغراءً أن يتاح للواحدة القيام بدور سينثيا أمام پروپيرتيوس ، أو لورا أمام بِتراركا ، أو ستيلا أمام أستروفيل

إن وجود المجازات التقليدية وعدداً من الأساليب البلاغية البسيطة نسبياً مكّن الكثيرين ممن تعوزهم الموهبة أن يخرجوا أشعاراً مسبوكة خامدة في مدح حبيباتهم . وكانت المعارضة الساخرة طريقة ذكيّة للتعبير عن الضجر . كان

بعض أصحاب المعارضة الساخرة يقلّد حيلة فرانچسكو بيرني في لصق المجازات التقليدية على الأجزاء الغلط من الوجه ، كما فعل سدني عند سرد مفاتن موپسا :

جبهتها تشبه المنثور ، خدّاها بلون الياقوت ،
عيناها المتألقتان مزدانتان باللؤلؤ ،
شفتاها بزرقة اللازورد[٦] ؛

وفي المسرحية التي يقدمها الحِرفيّون الأجلاف في مسرحية شكسپير **حلم ليلة الصيف** ، نجد مصلّح المنفاخ الذي يقوم بدور ثزبي[٧] يتحدث بحنان عن شفاه السوسن وأنف الكرز في وجه پيراموس القتيل ( ٣٣٨/٢/٥ وما بعده ) . وثمة حيلة أخرى أكثر شيوعا وهي اختراع مجازات جديدة والكتابة في مدح البشاعة الفائقة لدى السيدة . وكانت النتيجة ( شعاراً ) مضحكاً أو ( ضد الشعار ) . ( أنفاسك مثل بخار فطيرة التفاح ) يقول دورون مخاطبا كارميلا في مسرحية گرين : **مينافون** ( ١٥٨٩ ) :

شفتاك تشبهان خيارتين طرّيتين ،
أسنانك أشبه بأنياب أضخم خنزير ،
حديثك مثل هزيم الرعود :
ليعطني الله أصابع قدميك وشفتيك وما يتبع .

ما يقدّم سدني من ( ضد الشعار ) عن مظهر موپسا

المريع يرينا كيف أن حبيبة كاملة الأوصاف قد تنقلب بسهولة الى امرأة كاملة القبح ، لأن موپسا لا يعنيها قط الا تكون لديها عفّة ڤينوس وبصيرة كيوپيد الأعمى وهيئة ڤلكان العرجاء . قصائد كهذه يذكرها د . ل . گص في دراسته. عن أشباه قصيدة جون دَنْ : آناگرام [٨] ( **فصليّة مكتبة هنتنگتون** ٢٨ ( ١٩٦٤ ) ص ٧٩ ـ ٨٢ ) ؛ كما يناقش كونراد هلبري أمثلة متأخرة في مقدمته الى **قصائد جون كولوب** ( وسكونسن ، ١٩٦٢ ) فيرى أن القصائد في مدح القبح تشكل نمطاً منفصلا يدعوه نمط ( الحبيبة المشوّهة ) ( وهو تعبير أخذه عن قصيدة للشاعر سكلنگ ) .

في هذه الأمثلة جميعا ، كان الهدف تهديم ما كان يحسب مجازات مهجورة . وكان ثمة مجال لأنواع خلّاقة أخرى من المعارضات الساخرة ، كما نجد في أشعار دَنْ وشكسپير . في **غنائيات** شكسپير ، تمثل ( السيدة السمراء ) معارضة ساخرة خلاقة تجاه الحبيبة التي يُغالى في اطرائها في أشعار پتراركا :

عينا حبيبتي لا تشبهان الشمس في شيء ؛
فالمرجان أكثر احمراراً من حمرة شفتيها :
وان كان الثلج أبيض فنهداها قتام ؛
وإن كان الشعر أسلاكاً ، فأسلاك سود تغطي رأسها .

في رفض دعوى أن الرجال يفضلون الشقراوات ،

يعتمد شكسپير على الأعراف التي يسخر منها . وقد تكون شدة المشاعر وراء نظم هذه القصيدة ، ولكن إبداعاتها الشكلية ( استمرارها في الحط من المجازات التقليدية ) تصدر عن عقل يفكّر لا عن قلب يشعر . بوصفها معارضة ساخرة ، هي خلّاقة بمعنى أنها تسخر من عرف زائف ، وتفتح في الوقت ذاته أبواباً أمام نوع جديد من الشعر يعتمد على مجموعة جديدة من الأعراف . إطراء موپسا المتناقض عند سدني لا يقود الى غير الصورة المضحكة والبشاعات ؛ ولكن تحوير العرف بصورة أكثر براعة لدى شكسپير يتيح له استغوار العلاقة مع امرأة ليست جميلة بمقاييس بتراركا ، وهكذا يوسّع في مجال شعر الحب . تستخدم قصيدة ( الخريفية ) من شعر دَنْ أسلوبا مشابهاً . سيدات الغنائيات في عمر الربيع دوماً ، ولكن السيدة التي يكتب عنها دَنْ ليست كذلك :

لا جمال الربيع ولا الصيف فيه من الحلاوة
مثل ما رأيت في ذلك الوجه الخريفي .

لقد أمكن متابعة موضوع الجمال الخريفي الى أصول في **الديوان الإغريقي** ( ٥/٢٥٨ ) ، كما ان الدفاع عن جمال الكهولة كان يمكن له أن يظهر في مجموعة دَنْ المبكرة : **نقيضات ومشكلات** ؛ ولكن الوعي بهذه الأمور يجب الا يعيقنا عن النظر الى ( الخريفية ) في إطار الكتابات التي

تحاكي  پتراركا ، فنلاحظ كم كانت تبدو جديدة في وصفها الـودود لوجـه الامرأة المتغضّن . هنـا ، كما في غنـائيـة شكسپير ، تخلّف شيء جديد آسر وراء تحطم المجازات القديمة المستهلكة .

لقد كان من عادة الكتّاب أن يسخروا من المجازات في موضع ليستعملوها بشكل جاد في موضع آخر ، لذا لم يعد القاريء المعاصر يعرف دائماً كيف ينتظر منه أن يستجيب . وفي الواقع إن الكثير من الشعراء كان يبدو عليهم أنهم يسيرون في منطقة وسطى بين الجدّ واللعب ، فقد غدا ذلك ممكنا حين اصبحت المجازات مألوفة بشكل يتيح لها أن تصير الموضوع بدل الزينة في القصيدة . فبدل تأمل الفتاة ذات الشفتين كالكرز والخدين كالورد يتأمل  كامپيون  في الورد والكرز فيصنع منهما قصيدة :

في وجهها حديقة ،
حيث ينمو الورد والسوسن الأبيضْ ؛
ذاك  موضع  من  جنّة  السماء ،
تنداح فيه الثمار الشهيّة ،
والكرز ينمو ولا من يقدر ان يشتريه
حتى يصبح : ( ناضجاً يا كرز ) .

هل نحن ملومون إن غلبنا الضحك إذ يقول لنا امرؤ أن وجه حبيبته يشبه حديقة ؟ لا احسب ذلك . مثل هذه

الاستجابة قد تأتي طواعية لا كرها، لأن القصيدة بشكلها العام تعبير أنيق عن مديح . والفن الذي يعرضه كامپيون هنا هو فن إقامة التوازن بين المجازي والحرفي ، بين الإطراء المفرط والسخرية من الإفراط . وهذا فن برز فيه ألعُبان بارع آخر ، سر فيليپ سدني ، في وصف معماري لملامح ستيلا ، يدعونا للظن أن ستيلا تملك وجهاً يشبه الدار ، وبالضبط يشبه (قصر مليكة الفضيلة) (**أسترفيل وستيلا ، ٩**) . عند مارلو : **هيرو وليآندر** نجد مثالاً رائعاً لهذا التوازن ، فالقصيدة تجهد دوما لترسيخ ما فيها من بهاء دون ان تصل حد التطويح به . لدى هيرو نفَس حلو كالذي عند سيدة الغنائيات ، ولكن بشكل فعلي ، ومن أسف أنها تتحمل النتائج :

يمدح الناس ذكي الرائحة وهي تمرّ ،
وهي ليست سوى العطر ترسله أنفاسها ؛
وهناك راح النحل يبحث عن عسل دون جدوى ،
وإذ طرد من هناك ، عاد ليحطّ من جديد .

(١/ ٢١ - ٢٤)

وهذا أفضل من القول إنها ذات نفَس كريه ، وهو ما قد يغري أي معارض ساخر أن يقوله ، لأن لمحة نحو هيرو وشفتاها تعجّان بالنحل فيها من البشاعة ما يكفي للدلالة على وجود السخرية في المغالاة . وعندما يقال لنا إن أثوابها

الثمينة المترفة ملوثة ( بكثير من البقع ، تركتها دماء القتلى من عشاقها المساكين ) ( ١/٥١ وما بعده ) يخطف أمام أبصارنا مشهد هيرو في صدرية قصّاب قبل أن نصحو على مشهد مفاتنها . لم يكن مارلو ملتزما بمجازاته اكثر من سدني ، ولكنه مثله يدرك أهميتها في نعيم شعري يأخذ المثالي فيه مكان الواقعي وتكون المغالاة هي المألوف . وتذكّر الأساس الأدبي في المجاز بين الفينة والفينة مكّن الشعراء من إبقاء الطريق سالكة بين الواقع والمثالي ، كما مكّنهم من تغذية المتعة الحسية بظرف عقلي . الوحيدون الذين حملوا مجازات أصحاب الغنائيات على محمل الجد هم صغار الشعراء ، وكانوا هم الذين قتلوها .

## المغالاة الرعوية

في المراثي الرعوية من عهد ثيوكريتوس فصاعداً ، كان الميت دائما تبكيه الطبيعة برمّتها ، بسبب عقيدة رعوية بوجود علاقة ودّية بين الإنسان ومحيطه ، كما يبدو من الربط بين الشمس والسعادة وبين المطر والحزن . وكان من النتائج العرضية لهذه ( الشخصنة ) ( كما داعاها رسكن ) مجاز يستعمل لا في ذكر محاسن الميت ، بل في مدح الأحياء من النساء ، مجاز يتضمن فكرة مؤداها أن الفتاة التي يحبها المرء لها أثر يبعث الحياة في الطبيعة ، بحيث أن الازهار تتفتح

عندما تحضر ولكنها تذوي أو تموت عندما تغيب . يعود الأصل الطقسي لهذه الفكرة الى الشكل الذي تتخذه في الرعويّة الثامنة من شعر ثيوكريتوس ، حيث تصبح نائيس نوعاً من آلهة الطبيعة يُغني حضورها المراعي ويزيد إدرار الحليب . يدعو جي . ب . لايشام هذا المجاز ( المغالاة الرعوية ) ويخصص جزءاً من كتابه **الفن الشعري عند مارفيل** ( لندن ، ١٩٦٦ ) ليشرح كيف تطورت على أيدي شعراء القرن السابع عشر ( ص.٢٢٤ - ٣٧ ) . لقد تطورت في انگلترا في وقت أبكر مما يظن لايشام على ما يبدو ، حكماً من غنائية كثيرة الورود في المجموعات الشعرية ، مأخوذة من مجموعة كونستابل **ديانا** ( ١٥٩٢ ، ١/٣/١ ) :

حضور سيدتي يجعل الورود حمراء ،
فهي إذ ترى شفتيها ، تحمّر من خجلٍ ،
أوراق السوسن صارت شاحبة من الحسد ،
فيداها البيضاوان تركتا في الأوراق ذلك الحسد ؛
وزهرة المخمل خارج أوراقها انتشرت
لأن سيدتي لها نفس ما للشمس من أثر

تذكر ناشرة ديوان كونستابل ، جون گرندي ، نظائر من أشعار رونسار و بيوليتسيانو وغيره من الشعراء الايطاليين ، ولكن يبدو أن كونستابل قد عثر على المغالاة

لرعوية أثناء محاولته قول شيء جديد عن الخدود الوردية
الأيدي السوسنية البياض . فثمة فرق في النوع بين فتاة
جميلة تفوق سنا الورود وبين إلهة طبيعة تبعث الدفء والحياة
ي أزهار المخمل : الورود الخجلى تزرع في بيت زجاجي
ن مجازات الغنائيات ، ولكن الأمر بحاجة الى خبير في
لمغالاة الرعوية لينتج زهرة مخمل استوائية المبيض .

بالمختصر . . جميع الأزهار تأخذ محاسنها عنها ،
فعن نفَسها العذب تصدر أطيابها العذبة ؛
ودفء الحياة من بريق عينيها
يبعث الدفء في الحقول والحياة في البذور .

عنوان غنائية كونستابل (عن حبيبته بمناسبة سيرها في حديقة ) إرهاص بما تبع من شعر المغالاة الرعوية ، لأن أغلب الأمثلة التي يبحثها لايشام هي من النوع الذي يذكره تلميذ سابق له ، هـ . م . رچموند ، تحت اسم ( أشعار التجوال ) ، أشعار مثل قصيدة كليڤلند (عن فيليس وهي تسير ذات صباح قبل الشروق ) أو قصيدة سترود (عن كلوريس وهي تسير في الثلج ) . ومثل ملابس الامبراطور ، لم يكن من السهل تحديد الأثر المفيد الذي تتركه بَركَة السيدة على ما حولها . كان سكلنگ يراقب السيدة كارلايل وهي تسير في الحديقة في قصر هامتن ، ولكنه لم يجد المكان قد تغيّر بعد ذلك ، وقد أدهشه أن يجد

كيري يحتفظ بذكرى محددة عن كيف أنها ـ كانت تعطّر الممرات وتجعل النباتات تزدهر :

عليّ أن أعترف ، يا توم ، أن تلك العطور
لم تلامس أنفي ؛ ولم أجد أن من مرورها
قد نبت أي شيء جديد ؛

ولكن ، كما يعترف بعد ذلك في القصيدة ، كان سكلنك مشغولاً بتعرية السيدة في ذهنه بحيث لم يستطع ملاحظة شيء آخر . المغالاة الرعوية حكاية قديمة بالنسبة الى سكلنك ، رغم أنها كأي مجاز آخر كانت تثير اهتماماً جديداً عندما يبدأ الناس في السخرية منها . الأبيات التي تقارب الوقاحة في مطلع قصيدة كولي ( الربيع ) :

رغم أنك غائبة عن المكان ، عليّ أن أقول
أن الاشجار ما تزال جميلة ، والأزهار بهيجة ،
كما كان شأنها منذ الأزل ـ

تعتمد بشدة على معرفة أصيلة بـأمثلة من المغالاة الرعوية ، كما في شعر كونستابل ، لأنه ليس ما يدعو كولي أن يقول ما قاله هنا إذا لم يكن القرّاء يتوقعون منه أن يقول شيئا معاكساً بالمرّة . وأبرع مثال على ذلك استخدام مارفيل للمجاز في قصيدته ( عن دار أبلتون ) ( المقطع ٨٧ ) ، حيث تتغلغل حرفية واضحة في المألوف من الإطراء

المغـالي لجعـل المسـألـة مقبـولـة عنـد المتحـذلقين من المعاصرين أمثال كولي :

إنها هي التي أعطت هذه الجنائن
ذاك الجمال العجيب الذي يزيِّنها ؛
فهي تمنح الغابات اعتدال قوام
وتدين لها المروج بالعذوبة . . .

ليس ثمة من أسرار تحيط بالشابة ماريا فيرفاكس ، رغم أن طريقة عرض الإطراء تحمل المرء على الإعتقاد بوجودها . كل ما يقوله مارفيل إن ماريا فتاة جميلة تحسن تنظيم الحدائق لتشبه الطبيعة ، أما الإيحاء بأنها إلهة طبيعة ذات مواهب سحرية فتشجع عليه معرفتنا بالموروث من المغالاة الرعوية أكثر مما قد كتبه مارفيل هنا في الواقع .

## مجازات شعارات النَبالة

في الغنائية الثالثة من مجموعة أستروفيل و ستيلا يعيد سدني حكاية الحكم الذي أصدره باريس[٩] لينمّق مديحا لابنة إرل أوف إيسكس ، بنيلوبي ديفرو . واذ يُقصد أبولو ليحكم بين جوبتر و مارس و كيوبيد [١٠] أيهم يمتلك أجمل نقش على درعه، يصدر الحكم لصالح كيوبيد لأن على الهامة منه

شَعر ستيلا الجميل، ومن صورة وجهها صنع ترساً،
حيث الورود الخضيبة تزين حقل فضة.

يستعير سدني لغة شعارات النبالة لكي ينمّق المجاز التقليدي الذي يعزو الى الحبيبة في الشعر البتراركي سيماء من حمرة وبياض أو من ورد وسوسن ؛ وهو يفعل ذلك ليشير بطرف خفي الى شعار آل ديفرو ، الذي يتكون من ثلاثة أقراص حمراء ( وردات ) في حقل فضة ( أو ، بحسب اللغة الخاصة بالشعارات ، **فضة ، مستعرِض ، خضاب ، في ثلاثة أقراص رئيسة**[11] ) . وان كان بوسع العارفين ملاحظة العلاقة بين ستيلا و پنيلوپي ديڤرو ، فان الغنائية الرابعة والستين شجعتهم على ملاحظة العلاقة بين استروفيل و سدني ذاته ، لأن القصيدة تقول : بينما يحمل كيوپيد سهماً في نقش شعاره ، فان أستروفيل يحمل رأس السهم ( النصل المستعرض ) وهو بارز في شعار أسرة سدني ( **ذهب ، نصل لازوردي** ) . والغرض من استعمال مجازات النبالة هنا ، كما في تقليد كونستابل في الغنائية الثالثة عشرة ( رجال في الدروع يُبدون ثلاث فضائل ) ، كما فعل شكسپير في الإشارة الى شمس يورك في بداية مسرحية **ريچارد الثالث** ( نسخة ١٥٩٧ ) :

الآن شتاء استيائنا ،
صار صيفاً رائعاً بشمس يورك هذه .

وقد استهوت الجِدّة في صور شعارات النبالة كتّاباً آخرين . فيبدو أن بارنابي بارنز لم تكن في ذهنه أسرة

بعينها عندما استعرض مفاتن پارثنوفه في الغنائية التسعين من مجموعته **پارثينوفيل و پارثنوفه ( ١٩٥٣ )** :

فضة في الوسط وصورة قذيفة كروية
يحيطها سوار لازوردي ، الى اليمين :
والهامة قوسان من ذهب ، يكادان يعتنقان . . .

في شعر كليڤلند بشرة فسكارا من **فضة** يجري فيها **ذهب** ، وهذا يحملني على الظن أن دنكان وهو مسجّى في مسرحية **ماكبث** و ( بشرته الفضية موشاة بدمه الذهب ) ( ١١٢/٣/٢ ) قد وقعت على أسماع الجمهور المعاصر كنموذج رائع من لغة شعارات النبالة وليست ( كما حسب قرّاء متأخرون ) جميلة بشكل غير لائق بوضع رهيب . وثمة مجاز من هذا النوع أكثر تنميقا يشكل الأساس في قصيدة وليم دنبار **زهرة الشوك والوردة** ، التي نظمها عام **١٥٠٣** تكريماً لزواج ماركَريت تيودور من جيمز الرابع ملك سكوتلاند . الوردة ذات لون أحمر وأبيض ( السطر **١٤٢** ) بسبب أن هذا من المديح المألوف لجمال ماركَريت ، ولأن ماركَريت كذلك تنحدر من أمٍ من يورك وأب من لانكاستر . في هذه القصيدة يسبق دنبار في أسلوب المديح الذي اتخذه شعراء متأخرون في إطراء الملكة اليزابيث ، وردة آل تيودور التي نبتت من تآلف آل يورك مع آل لانكاستر الذي أنجب ( الوردة الحمراء والبيضاء في وجهها معاً )

**( كَريڤيل ، كايليكا ( ١٦٣٣ ) ، ٨١ ) .**

## مجازات شعارات الرموز

بعفوية لا يمكن أن توصف بعدم اللياقة ، يقول هوراس في رسالة ودّية ( رسالة الى پيزو ) إن الشعر يشبه الرسم ، لأن بعض الأشعار ينبغي النظر اليها بدقة ، وبعضها خلاف ذلك . خارج سياقها ، صارت عبارة ( مثل الصورة الشعرُ ) موضوعاً لأشهر حالات سوء الفهم في التاريخ الأدبي ، لأنها صارت بمقام الموئل البديهي كلما دعت حاجة لتسويغ وجود الصور في الشعر أو لإضفاء وزن هوراسي على قول شائع أطلقه پلوتارك ، وغالبا ما ينسب الى سيمونيديس ، وقد نظمه پتنام في أبيات غثّة ( ص ٢١٨ ) .

إن كان الشعر ، كما قال بعضهم ،
صورة ناطقة للعين ،
فيجب الا يُنكر على الصورة
أن تكون شعراً صامتا .

إن القول بأن الرسم والشعر من ( الفنون الشقيقة ) ، حسب عبارة درايدن ، يظهر بوضوح في كتب الشعارات في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، في جمعها بين الأشعار الاخلاقية وبين الصور الرمزية أو ذات الأسلوب الدارج بشكل

لا يجعل الصورة مفهومة إلا بمساعدة الأشعار التي تفسّرها ، كما لا يجعل الصور العادية في تلك الاشعار تكسب حيوية إلا من وجود الصور . وكان يراد للصورة والشعر في الأساس أن يعتمد احدهما على الآخر ، رغم أن المرء سرعان ما يألف أساليب أصحاب الشعارات فيكتسب قدرة على ( قراءة ) الصورة من دون الرجوع الى الشعر ، و ( رؤية ) الصورة الشعرية من دون الرجوع الى الصورة .

إن ظهور هذا النوع من عادات القراءة قد شجّع الشعراء على التخلّي عن الصور ، فحاولوا أن يدخلوا في مجازاتهم نوعاً من الحيوية والرمزية النَسقيّة التي كانت وظيفة النقّاش في رسوم كتب الشعارات . وهذه واحدة من طرق النظر الى اللوحات والمواكب في **مليكة الجان** . فالأشخاص الذين يصفهم سپنسر في الخطايا السبع القاتلة يحملون صفات تدل على الحالات التي يمثلون ، بحيث تغدو الفقرة جميعا لا تشبه وصف موكب فعلي قدر ما تشبه وصف نقش يرمز الى ذلك الموكب : فالكسل يحمل كتاب صلوات غير مفتوح ، والفسق يحمل قلباً يحترق ، لا لأن بهما حاجة الى هذين الشيئين في تلك اللحظة ، بل لأن العادة قد جرت بخيال أصحاب الشعارات أن يصوّروا الأشخاص على تلك الصورة . ويبدو أن سپنسر يشير دوما الى سلسلة من صور الشعارات غير الموجودة ، لكن القرّاء المعاصرين كانوا على

استعداد لتقديمها ؛ وليس من الغريب أن نجد **مليكة الجان** تنقلب الى كتاب يرجع اليه صانعو الشعارات من المتأخرين أمثال بيچام .

يحوي كثير من الرموز شعارا في عبارة مركّزة بارعة تلخص المغزى الذي تعبّر عنه الصورة والأشعار بشكل أكثر حيوية وكمالاً . إن هذه الشعارات يمكن إدراكها بالنظر في الصور الرمزية ، أو بالعبارة في المجازات الرمزية ، وهذا بعض ما جعل ماريو پراتس يقول في **دراسات في الصور الشعرية في القرن السابع عشر** ان الرموز والمجازات ثمار من نفس الشجرة ( ص ١١ ) . ونجد المحـامي الإيطالي آندريا آلچياتي ، الذي ابتكر اسم الشعار وشكله عندما نشر **كتاب الشعارات** ( ١٥٣١ ) ، يقيم أكثر من ربع كتابه على إپيگرامات/ أشعار قصيرة بارعة العبارة مركّزة/ أخذها من **الديوان الإغريقي** ، وكان يتناول كلمات **شعار** ، **إپيكرام** ، **مجاز ذهني**، وكأنها اصطلاحات تقوم مقام بعضها . يقول ماريو پراتس ، وهو يشرح قول آلچياتي ، ( ص ١٨ ) إن ( الشعارات لذلك أشياء ( تمثيـلات أشياء ) تفسّـر مجازاً ذهنياً ؛ والإپيگرامات كلمات ( مجاز ذهني ) تفسّر أشيـاء ( مثل عمل فني ، قربان ، ضـريح ) ؛ وبعبـارة اخرى ، فالمجازات الذهنية تفسّر الشعارات التي تبعث الروح في المجازات الذهنية التي تفسّر الشعارات . . .

تقدم مجازات شعارات الرموز فرصاً نادرة لمن ينظر الى العالم على أنه كتاب الله ؛ ويقف من نظرية المحاكاة موقفا جديا يحمله على الاعتقاد ان على الشعراء أن يحاكوا في أشعارهم تلك الالغاز ذات المعنى الأخلاقي التي يواجهون في العالم حولهم . ففي أي مجال فيه ( شعريّة التطابق ) تحتل مجازات شعارات الرموز مكان الصدارة ، لأن ( كتاب الله ) العالمي قد خط بالكتابة الصوريّة .

وقد جاء الأثر الأكبر في تطور كتب الشعارات من كتاب وضع في القرن الخامس عن الهيروغليفية المصرية ، هو **هيروغليفية** هوراپولو ، المنشور عام ١٥٠٥ . ( ماذا تكون السموات ، والارض ، بل كل مخلوق ، ان لم تكن هيرغليفيات ورموزاً لمجد ذي الجلال ؟ ) هكذا يتساءل كوارلز في مقدمة كتابه **شعارات** ( ١٦٣٥ ) . ماذا تكون حقاً ؟ من الواضح أنها وظيفة صانع مجازات مؤمن أن يكشف بعض هذه الأسرار فيدل بذلك على حلول الروحي في الجسدي .

تقدم روز ماري فريمان أحسن وصف لهذه المسائل ، فتشير مرة الى قصيدة من شعر جورج ويذر تصوّر مجاز شعار الرمز في أبسط أشكاله . والقصيدة حول زهرة المخمل عاشقة الشمس ، تبدأ بتاريخ طبيعي لتلك الزهرة ، يثقله ما فيه من صفات بشرية :

ما أحسن ما تكشف كل صباح
صدرها المفتوح إذ يرسل الجبّار أشعته ؛
وكيف ترقبه في سيره كل صباح
وهي تميل نحوه بقامتها اللّدنة ؛
وكيف ، إذ يميل نحو الغياب ، تطأطىء باكية ،
ترودها من الندى دموع ريثما يعود ؛
وكيف تغشّي وريقاتها عندما يغيب ،
كأنها تأنف أن تنظر نحوها
دون عينه عين ؛ أو تأبى
أن تكون في حضرة نور غير نوره .

ثم يأتي المغزى الأخلاقي :

وإذ أتأمل في هذا ، يبدو لي أن للأزهار
أرواحاً تفوق أرواحنا في الكرم ،
فهي تعطينا من الأمثلة أحسنها لنزدري
دنيء ما نسعى اليه ونتعشقه
مما نسبغه علي ما في هذه الحياة الدنيا ،
وهو لا يستحق ما نبذل دونه من جهد .

يكشف ويذر عن اتجاه عام ، مشروع بين الشعراء ، يفضّل الصورة الناطقة أكثر بكثير من الشعر الصامت ، لذا فهو ينمّق الوصف الشعري حتى يستوطن الصورة ؛ وهكذا استطاعت مجازات شعارات الرموز أن تنفصل عن كتب

الشعارات التي نبتت فيها في الأصل . وهذا مثال أكثر حذلقة من مطلع قصيدة فنياس فليچر عن بينلوز ( **الأعمال الكاملة** طبعة بواس ، ٢/١٧٣ ) :

عندما تنظر زهرات الثالوث في وجه الشمس ،
يتغلغل ذلك الضوء البهيج
بأشعة رفيقة ، في أعطافها البنفسجية ،
يريق فيها الحب والدفء ، فيبدو حسنها للعين ،
ويطبع شكله الوهّاج بين براعمها الذهبية .
فإذا نظرت الى وريقاتها وجدت فيها
الشمس دون وهج الشمس في محيط من الفيروز .

تارة أخرى ، نجد موضع الإهتمام زهرة ذات مغزى روحي ، ولكن المجاز الذهني هنا لفظي أكثر منه بصري ، لأن نقطة الانطلاق لا تبدأ من باقة من أزهار الثالوث بل من ( جناس تصحيف ) : فلو كتبت اسم ( أدوارد بينلوز )[١٢] وغيّرت مواقع الحروف لحصلت على إسم جديد مؤدّاه ( محبوب الشمس ) ، وليس من رمز أكثر ملاءمة لمتأمل يحب الشمس مثل بينلوز من زهرة الثالوث الناظرة تجاه الشمس (( پانسيه ) وتعني بالفرنسية ( فكرة )) فهذه زهرة ذات وريقات زرقاء بمركز أصفر هو صورة مصغرة للشمس وسط السماوات ، تشكل ( توقيعاً ) ذا أسرار ( يشبه أعلاه أسفله ) له قيمة كبرى عند جامعي التوقيعات المقدسة !

تكون مجازات شعارات الرموز أشد إمتاعاً عندما تجسّد وجهة نظر صانعها دون أن تعتمد على فن النقّاش لتكسب حيوية . ومن بين أفضل الأمثلة على الشعارات اللفظية الصرف قصيدة من شعر هنري ڤون بعنوان ( الشلّال ) نجد فيها الإيحاء البصري بمياه متردّدة قبل أن تنثال في شلّال ( وهو مؤثر بصري خارج حدود إمكانية أي نقّاش ) الى جانب هدوء الماء الممتد بعد الشلّال توحي بها إيقاعات حركة الشعر . هذه صورة في ( كتاب الله ) نجد ڤون ( يقرأ ) فيها كمسيحي كامل الوعي أن بعض السقوط خير : فتردّد الماء يمثل خوف ( كل امرىء ) من الموت[١٣] ، ولكن هدوء الماء بعد سقوطه في شلّال علامة مطمّنة عن الآخرة المسيحية :

لماذا يبقى الجسد الضعيف في شك
أن ما يأخذه الله ، لن يعيده ؟

ثمة احتمال ان مجازات شعارات الرموز كانت تشكّل في بعض الأحوال لغة خاصة للتعبير عن مذاهب سريّة ، أو مقتصرة على الخاصة ؛ ويحتّم علينا رأي فرانسيس أ . ييتس ، هذا ، قراءة متواليات الغنائيات الاليزابيثية في ضوء كتاب عن الحماسات البطولية الذي كتبه جيوردانو وأهداه الى سر فيليپ سدني ( ١٥٨٥ ) . ( يحتوي كل مقطع من هذا الكتاب على شعار أو زخرف موصوف بكلمات، ويأخذ

هذا الوصف مكان اللوحة في كتاب الشعارات المصوّرة؛أو قد يحتوي على قصيدة ، من نمط الغنائية في الغالب ، تتناول في مجازات شعرية الأشكالَ البصرية في الشعار ؛ أو قد يحتوي على تفسير أو تعليق ينير المعاني الروحية أو الفلسفية مما يقدمه الشعار أو تعرضه القصيدة ) . ( ص ١٠١ ) . وتخفي اللغة اليتراركية عند برونو تبصّراً في معاناة صوفية . فالقارىء العابر قد يلحظ مسحة يتراركية ، فيتثاءب ، وهو يقرأ :

افتحي ، يا سيدتي ، مداخل عينيك ،
وانظري اليّ ، حتى لو سبّبتِ لي الموت !

ولكن العارفين يدركون خيراً من ذلك . فهم إذ يهتدون بهدي برونو ، يقشّرون اللحاء اللفظي ليكتشفوا أن القصيدة تدور حول موت أكثر صوفية وسمواً مما تنم عنه الصيغ السائرة في شعر يتراركا ، موت هو ( حياة أبدية ) ( ص ١٠٢ ) . والذي يحدث هنا يشبه ما حدث عندما قام الأتقياء من أصحاب المعارضات الساخرة مثل هربرت بتكريس لغة الحب الدنس ، أو عندما أخرج أوتو ڤان ڤين عام ١٦١٥ صيغة معمّدة من الشعارات الدنسة ، كان قد نشرها في مجموعة عام ١٦٠٨ . وفي كال حالة من هذه الحالات تخفي القشرةُ المعنى الحقيقي بدل أن تكشف عنه . فهل يتوجّب علينا ، والحالة هذه ، أن نقرأ أستروفيل و

ستيلا على أنها ( سيرة ذاتية روحية ، تعكس في عبارات مجازات پتراركية أحوال روح تبحث عن الله ) ( ص ١١٤ ) ؟ وهل كان دريتن يرى في مرآة الفكرة ( ١٥٩٤ ) ( ترجمة الترتيلة الى شعارات پتراركية ) ( ص ١١٩ ) ؟

## مجازات الجذور اللغوية

ثمة صنفان من مجازات الجذور اللغوية ،أولهما يتعمق في معنى الأسماء ، وثانيهما يفترض معرفة بالمعاني الأصلية للكلمات الدخيلة . وهذان النوعان ( وقد بحثت فيهما بشكل أكثر تفصيلا في مكان آخر ) يوجدان في قصيدة مؤثرة كتبها بن جونسن في موت ابنه بنجامن :

وداعا ، يا إبن يميني ، وبهجتي ؛
لقد كانت خطيئتي فرط أملي فيك ، بُنيّ الحبيب .
إهجع في أمن ناعم ، وان سئلت ، فقل هنا يرقد
أفضل ما لدى بن جونسن من شعر .

في المزدوجة الاولى يشير بن جونسن الى اسم ابنه ( **بنجامن** في العبرية يعني ( ابن يميني )/ بن يامين/ ) وهكذا يضفي صفة الجذر اللغوي على الصورة البلاغية الإغريقية ( انتونومازيا )/ وهي تقترب من الإستعارة المكنيّة في العربية/ التي تتيح الإشارة الى شخص بعينه دون ذكر

اسمه فعلاً ؛ وفي المزدوجة الثانية يكشف بن جونسن عن براعة بلاغية مما كان يُستعمل في مراثي القرن السابع عشر ، إذ تستعمل كلمة ( شعر ) بمعناها الإغريقي الذي يفيد ( صناعة ) : فقد كان بنجامن الصغير أفضل ما صنع الشاعر قط .

ترجع مجازات الأسماء في الأصل الى معتقد بدائي بأن الأسماء لها طبيعة خارقة ، لذلك فكل ( اسم ثان ) يضم ( شارة خير او شر ) وفي الأمثال ( كثيراً ما تتفق الاسماء والطباع ) ، لذلك تكون الاستثناءات مبعث تعليق . يسأل القديس بطرس في قصيدة ساوثويل عنه : ( يا للشقاء ، لمَ سُمّيت ابن حمامة ؟ )

لا قرابة تربطني بطائر الحب :

فاسمي الحجري أكثر ملاءمة لحالي . ( ١٢١ - ٤ ) .

يشعر بطرس ، وقد أنكر مسيحه ، أنه لم يتصرف بما يناسب اسمه العبري ( باريونا ) ( انجيل متى ، ١٦/١٧ ) ، الذي يعني ( ابن حمامة ) ، ويعتقد أن طبيعته الحقّة تظهر بصورة أدق في الصيغة اللاتينية من اسمه ( بطرس ) لأنها تشبه الكلمة اللاتينية التي تفيد ( صخر ) . ثم يضيف ( الأسماء أقلبها أكاذيب ) ، لأنه قد تصرّف مثل ( صخرة الخراب ) ( السطر ١٧٣ ) أو مثل ( صخرة الفضيحة )

( السطر ٧٠٨ ) لا مثل ( صخرة الدهـور ) . هنا يتحـرك ساوثويل ضمن تقليد يرجع في الماضي الى **الالياذة** ويمتد حتى يبلغ **دكتور زيفاگو** ، وهو تقليد أدبي يمكن ان تكون فيه جميع الاسماء ( أسماء ناطقة ) ويمكن استغلالهـا بشكل ساخر . غالبا ما يكشف شعراء عصر الانبعاث ، وقد ورثوا هذا التقليد ، عن افتتان مشؤوم بأسمائهم بالذات ( جون دَنْ ، آن دَن ، أن دَن ) / يوحي الاسم الاخير بصفة مؤداها ( محطَّم ) / ، ولكنهم يظهرون أكثر تفاؤلاً عندما يؤلفون مجازات ذهنية تصدر عن أسماء ممدوحيهم . في قصيدته **أغنية العرس** ( ١٥٩٦ ) ، يشير سپنسر مادحاً الى إرل أوف أيسكس ، روبرت ديڤرو ، مستبشرا باكتشاف جزء من اسم ديڤرو يطابق الصفة الفرنسية التي تعني ( سعيد ) :

لك الفرح بنصرك العظيم ،
وسعادة لا تنتهي من اسمك
الذي يعِدُ بمثلها . ( ١٥٢ - ٤ )

في قصيدة ناقصة من شعر رالي بعنـوان ( البحر المحيط يخاطب سينثيا ) نجد مجازاً مزدوجاً يعتمد على اسم الشاعر ذاته كما يعتمد على اسم الملكة اليزابيث لأن اسم ( سينثيا ) كان من الاسماء الشائعة التي تمجّد الملكة بوصفها إلهة القمر ؛ والاسم ( ووتـر ) / ويعني الماء / هـو اسم التدليل الذي تطلقه الملكة على سر والتر رالي . يريد

الشاعر لمليكته أن تعلم أن لها من السيطرة عليه كما للقمر من سيطرة على مياه المد على سطح الأرض .

يتخذ النوع الثاني من مجازات الجذور اللغوية أشكالاً شتى ، وهو يوجد في الغالب عندما تستعمل كلمة ذات مسحة لاتينية مألوفة استعمالا بمعنى لاتيني غير مألوف . وقد تكون النتيجة ذات جمال شبحي ، كما في قول ملتن / وهو يصف الشمس في قصيدة ( **سامسون اگونستس** ، ٨٧ ) ( صامتة كالقمر ، عندما يهجر الليل ) . هنا صفة ( صامتة ) يراد لها أن تستثير الكلمة الاغريقية التي تجانسها لفظاً وتفيد ( القمر ) كما يراد لها كذلك أن تستثير العبارة اللاتينية ( القمر الصامت ) التي تستعمل لوصف القمر في المحاق . يصدمنا أحيانا ما يبدو في هذه المجازات من عدم تساوق ( متى كان القمر غير صامت ؟ ) أو ربما ننساق الى الظن بأن الاستعارة قد أفلتت من أيدينا ، كما يحدث عندما نجد هريك يتحدث عن ( الاخلاص ) في ساقَي جوليا ( كيف يمكن للساقين ، من بين الأشياء جميعاً ، أن تكون مخلصة أو غير مخلصة ؟ ) . يكمن حل هذه المشكلات في الجذر اللغوي دون غيره ، إذ كل ما يريد هريك قوله في تلك القصيدة بالذات ( **هسپيريديس** ( ١٦٤٨ ) ، ٢٧ ) أن ساقي جوليا لا تشوبهما شائبة ( وهو ما تعنيه صفة ( الاخلاص ) باللاتينية ) مثل الرخامْ الذي كانت صفة ( مخلصة ) علامته المميزة .

ويبدو ان خيط الاستعارة قد انقطع ، ولكنه ليس كذلك : فهو لا يعدو ان يكون مختبئا في لغة متبحّرة ، كما يكون الأمر لو أن هريك قد تحدث عن ( الصراحة ) في ساقي جوليا .

من الطبيعي أن بالامكان القيام بلعبة الجذور اللغوية مع الكلمات ذات الأصل الإنكليزي ، كما يفعل بن جونسن في قصيدة يذكر فيها ( عيون النهار اللامعة وشفاه الأبقار ) ( **في احتفال إله الرعاة** ، التي مثلت عام ١٦٢٠ ) ، ولكن أغلب الشعراء ممن يتعامل بالجذور اللغوية يفضل استغلال كلمة دخيلة من اللغات القديمة ، حيث يوجد احتمال فرق واضح بين المعنى القديم والمعنى الحديث . من بين الكثير من الكتّاب ممن أظهر وعياً بالجذور اللغوية ، ملتن وحده أدرك شيئا من امكانياتها عندما خلق لغته الخاصة في **الفردوس المفقود** ، حيث يكون التغيّر في المعنى مفعماً بمغزى اخلاقي . فعندما واجه صعوبة الكتابة عن آدم وحواء قبل السقوط ـ صعوبة تناول خبرة قبل السقوط بلغة ما بعد السقوط ـ اهتدى الى معادلة البراءة بجذر الكلمة ومعالجة التطور في المعنى كأنه نتيجة ترتّبت على السقوط ، فاستطاع أن يقيم سلسلة من الفروق الساخرة بين معنى الكلمة الأصلي ( البريء ) وبين معانيها اللاحقة ( الساقطة ) . وكانت العنوانات الفرعية التي نجمت عن ذلك موضوع دراسة في كتاب كريستوفر ريكس **الاسلوب الفخم عند ملتن** ( لندن ،

١٩٦٣ ) . الجنة عند ملتن ( بريّة من الحلوى ) ولكنها ( بريّة ) بالمعنى الاخلاقي المحايد ( بريّ فوق القاعدة أو الفن ) ( ٢٩٧/٥ ) . وهي ( مترفة ) ( ٢٦٠/٤ ) دون اظهار رذيلة ( الترف ) ، وجداولها ( تنحدر ) في براءة ( ٢٦٣/٨ ) أو تجري في ( ضلال التيه ) ( ٢٣٩/٤ ) ولكن بمعنى أنها تتلوى ( بمعنى ( يضل ) اللاتينية ) . وشَعر حواء ( منحلّ ) ( ٤٩٧/٤ ) و ( مغناج ) ( ٣٠٦/٤ ) ولكن بنفس معنى كون الجنة بريّة ؛ ولكن بعد ان يتم السقوط تستجيب حواء ( في غنج ) بالمعنى الحديث للكلمة ، الى مغازلات آدم ( ١٠١٥/٩ ) وعند النظر من هذه الزاويـة الى الفردوس المفقود نجدها رغم البعد ذات علاقة رائعـة مع بـواكير مجازات الجذور اللغوية .

## مجازات التأويل

تفيد كلمة **التأويل** اصطلاحاً طريقة في شرح الكتاب المقدس ترمي الى ايجاد علاقات خفية بين العهد القديم والعهد الجديد ، لتوضح أن حوادث مهمة في حياة يسوع المسيح كان لها ما يدل عليها بشكل خفي في قصص شتى من العهد القديم . في الأساس ، كان القصد من هذا العمل اقناع غير المؤمنين بأن يسوع أحقُّ من غيره من الأدعياء باسم المسيح الذي طالت التنبؤات بمقدمه . وقد جرى تمحيص العهد القديم من أجل ذلك ، فصار ينظر اليـه كمنظومـة

ضخمة من النبوءات الخبيثة ، يمكن الكشف عنها بتطبيق حكيم للاسرار الرمزية . وثمة كشف مبكّر سبق اليه القديس متّى ، الذي يشير الى قول المسيح ( لأنه كما كان يونان في بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ هكذا يكون ابن الانسان في قلب الأرض ثلاثة ايام وثلاث ليال ) ( انجيل متى ١٢/ ٤٠ ) . وبعبارة اخرى ، فان حادثة يونان مع الحوت / النبي يونس ، ذو النون ، صاحب الحوت / هي أكثر من مثال على الرعاية الربانية ، فهي مثل سابق خارق ، أو رمز لموت المسيح وقيامته . وبعد اقامة هذا المبدأ ، أصبح كل شيء في العهد القديم ذا مغزى رمزي يقبل التأويل ، وصار بمقدور الآباء الكنسيين أن يتجردوا لجمع وتصنيف الرموز عن الخلاص والعذاب والمسيح ومريم العذراء وهكذا . ولم يكن بالمرء حاجة الا لعقيدة لا تتزعزع بأن المسيح كان :

مغشّى مظلّلا في العهد القديم ، مكشوفا معروضا في العهد الجديد ؛ موعوداً به هناك ، موعوظاً به هنا ؛ هناك يُبان للآباء في رموز ، هنا يبدو لنا في حقائق ، فشجرة الحياة ، وفلك نوح ، وسلّم يعقوب ، وكرسي الرحمة ، والأفعوان النحاس ، وكل ما يشبه ذلك من رموز عميقة وإشارات نقرأ عنها في العهد القديم ، ماذا تكون سوى المسيح مظلّلا في غشاوة قبل أن يظهر بوضوح ؟ ومثل ذلك جميع

المشهورين مثل نوح ، واسحق ، ويوسف ، وموسى ، وهارون ، واليسع ، وشمشون ، وداود وسليمان . . .

هكذا يتحدث مؤلف سبع شمعدانات ذهب ( ١٦٢٤ ) ، المطران گريفيث وليامز ، في فقرة يختارها سي . أ. پاترايدز كذروة ما وصلت اليه مواقف عصر الانبعاث تجاه التأويل الرمزي ( ملتن والتراث المسيحي ، لندن ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٩ ) .

تتعلق هذه المواقف بفهمنا الشعر الديني ، لأن الكتّاب في موضوعات التقوى قد أدركوا منذ زمن بعيد الامكانات الشعرية الضخمة في التأويل الرمزي ، سواء كمبدأ شكلي في نظم القصائد الطوال ( الفردوس المفقود ) أو كمعين ثرّ من المواد لمجازات موضوعات التقوى . وبعد هذا كله ، فان جهد الآباء الكنسيين ليقيموا تماثلاً دقيقاً بين حوادث العهد القديم وحوادث العهد الجديد لا يختلف كثيراً عن اكتشاف التشابه في غير المتشابه ، وهو ما كان ، منذ عهد ارسطو ، يعدّ ميزة عملية الاستعارة . وبسبب من أصولها التوراتية ، فقد كانت صور التأويلات الرمزية تحظى بالاهتمام ، خاصة لأنها تجسّد كلمة الله البيّنة ، فهي لذلك أكثر ( صحّة ) من صور مستقاة من الآداب القديمة الوثنية . وهي قد تكون بهيجة بسبب من تنوّعها ولكن كل شيء يأتي بعد الرسالة المسيحية الواحدة

الواضحة ، وبهذا المعنى فقد كانت قيّمة . رئيسة الراهبات في شعر چوسر/ مقدمة حكاية رئيسة الراهبات ، ١٦٥٧ ـ ٨ / تبدأ صلواتها الى مريم العذراء بقولها : ( يا علّيقةً لا تحترق ، محترقة أمام نظر موسى ) ، لأن العلّيقة في **سفر الخروج** ( ٢/٣ ) التي كانت تحترق دون أن تفنى كانت دائماً تؤوّل على أنها إحدى الاشارات الى مريم العذراء ، التي بلغت الأمومة دون ان تفنى عذرتها . وثمة مَسرد فعلي يضم أمثال هذه الاشارات في قصيدة تعزى الى وليم شورام ( مريم ياصبية ناعمة طليقة ) ، توصف فيها العذراء كأنها ( خدر العروس ) ( المزامير ، ٥/١٩ ) ، والحمامة التي حملت غصن الزيتون الى نوح ، ومقلاع داود ، وعصا هارون وهيكل سليمان ، ويهوديث ، وإستير ، والباب المغلق في سفر حزقيال ( ٢/٤٤ ) ، وراشيل ، وتل دانيال ( ٣٤/٢ ) ، والقرية التي التقى فيها المسيح مارثا ( **سفر** لوقا ، ٣٨/١٠ ) ، والمرأة الملفعة بالشمس . ويمكن ان تستحضر صورة العذراء كذلك في صور مستقاة من **نشيد الأنشاد** ، مثل الحديقة المسوّرة أو الينبوع ، الفجر أو السوسنة بين الأشواك ، اضافة الى اشارات اخرى في جدول بآخر مجموعة ر.ت.ديڤيز ، **قصائد غنائية انكليزية قروسطية** ( لندن ، ١٩٦٣ ) .

وثمة شعراء أكثر حذلقة تناولوا المعادلات التي وضعها

الآباء الكنسيون مثل س = المسيح ، ص = مريم فظنوا ان ليس من الضروري ذكر الاسماء ، واثقين من وجود جمهور كبير قادر على التمتع بالتبديلات في مواقع س ، ص متذكرين دوما ان كل س تعادل المسيح وكل ص تعادل مريم العذراء . وقد سار كل شيء على ما يرام حتى اضمحلال تأويل الاشارات الرمزية ، ولما حدث ذلك اصبحت كل س ، ص محض مجهول جبري ، الا عند باحثين اتقنوا معرفة تلك الرموز ، كما فعلت روزموند تيوف قبل تقديم قراءة في شعر جورج هربرت . فتحليلها قصيدة هربرت ( اللوعة ) يظهر لنا كيف يشتغل الخيال بالاشارات الرمزية . فصورة المسيح هنا تمثل :

رجلا تعتصره الآلام ، فغدا شَعره جميعا ،
وجلده ، وثيابه ملوثة بالدماء .
خطيئة تلك المعصرة وإثم ، اذ ترغم الألم
أن يبحث عن غذاء قاسٍ في كل عِرق دم .

صورة معصرة الخمر رمز تقليدي للعذاب . قال المسيح عن نفسه ( أنا الكرمة الحقيقية ( إنجيل يوحنا ، ١/١٥) مما أضفى قداسة على كل إشارة في العهد القديم الى الكرم والاعناب والخمر : لذلك فان قصة الرجال الذين عادوا من أرض كنعان وهم يحملون ( غصنا بعنقود واحد من العنب ) ( سفر العدد ، ٢٣/١٣ ) صار ينظر اليها كإشارة ترمز

الى الصلب ، يؤكدها ما ورد في سفر إشعيا ، ( قد دُست المعصرة وحدي ) ( ٣/٦٣ ) , كما أن المراوغة الغامضة عند هربرت حول كلمة ( اثم ) ( المسيح يعاني في إثم آثامنا ) تجدد واحدة من صور الآباء الكنسيين فتثير ( رعشة جديدة ) لدى القراء العارفين بالاشارات الرمزية . كان من شأن الطلاقة في استعمال لغة الاشارات الرمزية ان صار بعض الشعراء يبتكرون لأنفسهم اسراراً دينية ، تشبه ما يوجد في الكتاب المقدس ، لكنهم يقدمونها في اقتصاد وبشكل مؤثر . فالشاعر اليسوعي روبرت ساوثويل يستقي من معرفته الخاصة عن ( الرموز إزاء الحقيقة ، لمحات عشواء إزاء النور ) عندما كتب هذه الابيات عن عودة المسيح من مصر :

وعندما سمع ان ابن هيرودس قد لبس التاج ،
ذلك الابن الآثم لأب سفّاك ،
نسّب العودة الى مدينة الناصرة ،
( محبوبة السماء ) ، كزهرة عادت الى زهرة .
لأنه زهرة وفي زهرة قد ولد ،
والآن من شوكة الى زهرة قد هرب .

بصفته كاهناً ، يتحرك ساوثويل بيسر بين صور الاشارات التي ترمز الى المسيح ومريم وأرخيلاوس ؛ وبصفته شاعراً ، فهو يتناول تلك الاشارات ( كصور شعرية )

ليخرج بنقيضة دينية تشبه نقيضة التجسّد ذاتها . والمسيح زهرة ( (غصن) ) لأن إشعيا تنبأ بزهرة / ( ويخرج قضيب من جذع يسّىٰ وينبت غصن من أصوله ) ١١ ، ١ / ؛ والمسيح ( في زهرة . . . ولد ) لأن مريم العذراء هي ( شجرة الورد ) المذكورة في سفر الجامعة[١٤] ( ٢٤/١٤ ) ، الوردة العجيبة عـديمـة الاشـواك . ولكن ابن هيـرودس ، من النـاحيـة الاخرى ، هو ( الشوكة الموجعة ) المذكورة في سفر حزقيال ( ٢٨/٢٤ ) ، وهو ( الشوكة في الجسد ) جسد الزهـرة ـ المسيح ( ٢ كورنثوس ، ١٢/٧ ) . ولأن ساوثويل يعرف ان ( الناصرة ) تعني بالعبرية ( زهرة ) فإنه يضع من ذلك لغز تقوى : ( لأنه زهرة [غصن] وفي زهرة [وردة من دون أشواك] قد ولد ، والآن من شوكة [الشوكة في الجسد] الى زهرة [الناصرة] قد هرب . إن مجازات التأويل ، مثل مجازات الجذور اللغوية تعتمد بشكل خطير على معرفة بالغة التخصص ، وليس فيها الكثير مما يستهوي القراء الذين يعتقدون ان الأزهار أزهارٌ وأن الأشواك أشواك .

## مجازات المواعظ

في القرن السابع عشر كان المشهور عن الله صفة الظّرف . فقد كان عالمه القائم على التشابه نتاج ذهن يألف المختلفات المؤتلفات ، لا يعارض أحياناً استعمال الكلام

في غير ما وضع له . وقد وجد المتبحـرّون في الكتاب المقدس ، تلك الرائعة القائمـة على إلهام المقـاطع في الكلمة ، ما يكفي من الأدلة على ان الروح القدس مولع بالتوريات والنقيضات . ومن أجل تسويغ طرائق الله أمام المتبحّرين من معاصـري جون دَنْ ، كـان من الحكمة الحديث عن الخالق كصاحب ظرف ، وتفسير ذلك الظرف من على المنبـر . وكـانت النتيجـة الأسلوب ( الـظريف ) أو ( الماوراطبيعي ) في الوعظ ، الذي كان المعادل الكنسي للشعر الماوراطبيعي ، وكان الاثنان متقاربين طبيعة ، بحيث ان الشاعر الظريف جاك دَنْ أصبح الواعظ الظريف دكتور دَنْ ، من دون أن يشعر بحاجة لتغيير عاداته الذهنية . اما المجازات الدنسه فقد حلّت محلها مجازات المواعظ التي تهدف الى « غرس حقيقة خلقية عن طريق رمز كتابي أو جسدي ؛ وكان الرمز المختار يبدو بعيداً عن الغرض بحيث كان الذهن يصاب بصدمة اندهاش عندما يبدأ الواعظ في تسويغ الاختيار عن طريق الجدل أو بالرجوع الى الأسانيد المقـدسة » ( سينگـارن ، ١ ، ٣٩ ) . ويجب كالعـادة ، اللجوء الى بلاغي ايطالي ( هو ايمانويلي تيـزاورو هذه المرة ) بحثا عن تفسير اسلوب الوعظ الذي شهره في انگلترا لانسلوت آندروز . والعبارة المهمة التي يقتطفها پراتس في القلب الملتهب ( ص ٢٠٩ وما بعدها ) ترد في كتاب المنـظار الأرسطي ( ١٦٥٥ ) ، حيث يشيـر تيزاورو ان

( مجازات المواعظ ) لا غنى عنها لتحريك جماهير المصلّين الخاملة ، حيث ان ( كلمة الله تبدو اليوم ممجوجة هزيلة ما لم تعالج بهذه الحلوى ) . ومجاز **الموعظة** نتيجة تعاون بين الله والقديس والانسان ، فهو في تعريف تيزاورو ( ظرافة رمزية ، يشير اليها العقل الالهي في خفّة ، ويكشفها في أناقة عقلُ الانسان ، وتعيد تأكيدها مرجعيّةُ كاتب مقدس ) . بالقول وبالفعل، جمع الله عدداً من الظرافات الرزينة التي نطق بها آباء الكنيسة ، وأذاعها من على المنابر من هم دونهم من رجال الدين العارفين . مسألة التجسّد واحدة من أروع مجازات الله ، رغم أن قديساً وليس ناقداً أدبياً هو الذي استطاع ان يرى ما كان يشير اليه الله في خفة ، عندما أصبحت الكلمة جسداً ، فقد احتاج الامر الى شخص بمنزلة القديس أوگستين ليكتشف الظرف الالهي في جعل الكلمة خرساء ( وصفة ( خرساء ) باللاتينية تجانس كلمة ( طفل ) في النطق ) عند ( الطفل ) يسوع ( **المواعظ** ، ١٩٠ ) . بعد هذه الاشارة من الله والتفويض من القديس أوگستين ، صار مجاز الجذر اللغوي في كلمة ( خرساء ) مجاز موعظة مقبولاً ، في متناول أي شاعر أو واعظ يهدف الى تنشيط العبادة باستعمال الظرف . لذلك كانت ( الكلمة خرساء ) في قصيدة ساوثويل عن الميلاد ؛ ولنفس السبب نجد لانسلوت آندروز] ، وهو يؤلف موعظة عن نفس الموضوع ( في مقطع لم يستطع ت.س. اليوت أن يكف يده

عنه ( تنظر قصائد ( جيرونشن ) ، ( أنشودة شمعون ) ، ( أربعاء الرماد )) ، يفسّر العبارة اللاتينية ( الكلمة الخرساء ) بقوله : ( الكلمة ضمن كلمة ، الكلمة الأزلية غير قادرة على نطق كلمة ) ( **المواعظ** ، طبعة ستوري ، ص ٨٦ ) .

والكهنة المتبحّرون ، ممن يقصّرون عن آندروز جرأة ، قد يحسبونها مسألة لياقة مهنية الا يتناولوا من المجازات سوى ما حظي بمصادقة آباء الكنيسة ، ولكن الشعراء لم يكونوا بحال مضطرين لمثل ذلك . وكان الميل الطبيعي تجاوز الوسطاء بالمرة ، والبحث عن المجازات مباشرة في الكتاب المقدس ، فتنكشف لذلك أمثلة لم تسبق ملاحظتها ، مما يدعوه إسحق والتن ( مُلَح الكتاب ) ( **صيّاد السمك الحاذق** (١٦٥٣) ، ١/٢ ) . في مجموعة كراشو **خطوات نحو الهيكل** (١٦٤٦) نجد سلسلة من ( الإيبيگرامات الكهنوتية ) هي كنز فعلي من أمثال هذه ( المكتشفات ) . ففي نص من انجيل متّى ( ٢٧ / ١٤ ) ـ ( فلم يُجبهُ ولا عن كلمة واحدة ) ـ اكتشف كراشو رابطة بين الخالق عن لا شيء وبين الفادي الذي ألغى ذاته ( **قصائد** ، طبعة مارتن ص ٩١ ) .

أيها اللاشيء الجبّار ، اليك ،
وأنت لاشيء ، ندين بكل الأشياء .
تكلّم الله مرة يوم صنع جميع الأشياء ،

وأنقذ الجميع عندما قال **لاشيء** .
فالعالم قد صنع عن **لاشيء** إذن ،
والآن يصنعه **لاشيء** من جديد .

وثمة نص آخر : ( طوبى للبطن الذي حملك والثديين اللذين رضعتهما ) ( انجيل لوقا ، ٢٧/١١ ) ، وقد أوحى بالآتي :

فلو انه قد أُلقِم حلمتيكِ
فان جوعه لن يشعر بما يأكل :
وعن قريب ستغدو حلمته مدمّاة
عندها على الأم أن تَرضَعَ الابن ( ص ٩٤ )

كما هو الأمر في مجازات التأويل ، ثمة ميل هنا لتركيز وتحديد الأضداد والاشباه من أجل تصعيد الظرف ، ونخرج من ذلك بالقول ان بعض العنوانات الفرعية في كلام الروح القدس لم يدركها متّى ولوقا وادركها كراشو ، الذي تعيد ابگراماته الحريفة الى المجازات الدينية شيئاً من نضارتها القديمة . فالقارىء الذي يعرف عن الشعر اكثر مما يعرف عن العناية الالهية قد يحسب ان الابداع يعود الى كراشو دون الروح القدس ، ويتأمل في الحقيقة القائلة ان المعادل الدنيوي لمجازات المواعظ هو اسلوب كليفْند . من المؤكد ان كراشو وليس خالقه كان ينتظر مباهج الرضاعة

من ( بحرين شقيقين من حليب العذراء ) ويتلقى

قبلات منعّمات نادرات
تنم عن صبيّة وعن أمّ معاً ،
تدفىء بهذه ، تبرّد بالأخرى ( ص ١٠٧ )

تشكل عبارات كليڤلند الدينية عقبات كأداء أمام تعاطفنا مع مجازات المواعظ ، رغم ان فهمنا لها قد توسع بفعل ابحاث أونَگ حول العلاقة بين الظرف وبين الاسرار الالهية ، اضافة الى وصف كرتيوس (ص ٤٢٥ ـ ٨ ) للمساهمات المقدسة في تراث الفكاهة في الكتاب المقدس . ومن المفيد كذلك ربط عنصر الغرابة الزخرفية في مجازات المواعظ مع مذهب گونگورا ، لأن خير من يمثل اسلوب المجازات في الوعظ بالاسبانية ، پاراڤيثينو ، كان من أكبر مقلدي گونگورا ، الذي كان يقدر ان يرى ( مِبولة ) نپتون / إله البحر / او تلاً ( يتبوّل ) بينما أنت وأنا لا نرى أكثر من عينين باكيتين أو ماء ؛ وكان يقدر كذلك ان يشير الى أن قدمي المسيح ما كان لهما ان تكونا باردتين لانه كان يتعرّق دماً ( كين ، ص ٧٥ ، ٧٨ وبعدها ) .

## الكليڤلندية

لقد اصبح هذا الاصطلاح مُهيناً ، بتأثير درايدن ، رغم ان توماس فولر ، احد المعجبين بالمجازات الأخّاذة

في شعر جون كليفْلند ، كان أول من ذكر الاصطلاح في تعليق له على طريقة كليفْلند التي تميزه عن مقلديه : ( اولئك الذين اتبعوا كليفْلند ، جاهدين أن يقلّدوا أسلوبه الفحل ، ليس بمقدورهم ان يتخطوا مرحلة « الخنثى » ، ومازالوا يكشفون عن الجنس الأضعف في مجازاتهم القاصرة ) ( **المشاهير** ( ١٦٦٢ ) ، ص ١٣٥ وما بعد ) . فقد كان معجبا ( بالسهل الممتنع ) في استعارات كليفلند ، ( الممتنعة لدى السماع ، السهلة لدى النظر فيها ) . واذا أخذنا هذا القول خارج سياقه ، فقد يفسّر على أن كليفلند كان يقضي وقته بالتعبير عن ( أفكار مألوفة في عبارات غامضة ) ( حسب عبارة درايدن المدمّرة ) . ولكن فولر كان يقصد عكس ذلك تماماً ، بالطبع ، غير أن اللاحقين تجاهلوا رأيه وتذكروا عوضا عنه صيغة مقلوبة أوردها درايدن في **مقال في الشعر الدرامي** ( ١٦٦٨ ) ، حيث نجد أحد المتكلمين ينحى باللائمة على شاعر لا يذكر إسمه لأنه ( يضفي على الكلمات التواءاتٍ ، ونوعاً من صنوف المزاج الغليظ ، اضافة الى التعبير عن ولع ( بالتحريف ، أي الكليفْلندية ، بعصر الكلمة وتعذيبها حتى تخرج معنى آخر ) ( كير ، ١/ ٣٢ ) .

وقد تفيد بعض الأمثلة في تبيان أسلوب الكتابة الذي لحق به اسم كليفْلند حتى صارت صفة ( كليفْلندي ) تفيد

اليوم ما تفيده صفة ( غريب ) . هذا ما يقوله كليڤلند عن حادثة الغرق التي أوحت/ الى ملتن/ بقصيدة ليسيداس :

لستُ بشاعر هنا ، فقلمي هو النبع
الذي تسيل منه مياه المطر في عينيّ
إشفاقا على ذلك الاسم ، الذي نرى حزنه
مخطوطاً في ( هيدروغرافية ) الحزن .

/ هيدروغرافية = علم وصف المياه /

وهذه حورية كليڤلند الجميلة اثناء رفض اقتراح غير متواضع من زنجي :

حِبرُكَ وورقي يحملاني على الظن
ان فراش زواجنا سيغدو مطبعة ،
واثناء لهونا ، إن جدث من ذلك شيء ،
سيقرأ الناس ( دوبيت ) شعر لعوب .

وهذه اخيرا مقطوعة معبِّرة من قصيدته ( حالة الحب ، او ، مهرجان الحواس ) :

أصاب نظري متعة ، لكن ( بفضل حبائلي )
اطوقها الآن بين ذراعيّ ،
( فرجار الحب ) يضمّك ، أنت
يا ملائكة طيّبة ، في دائرة كذلك .
أليس العالم في ضيق نطاق

إذ أقوى على احاطتك عند الخصر ؟
ضمّاتي الودودة تنداح حولك
ومع الملاح ( دريك ) أدور حول العالم .
أطوّق السماء وأجعل
من هذا العناق مدار البروج .
كيف لمركزك أن يتلقى إحساسي
عندما يبدأ الإعجاب
في أقصى محيط الدائرة ؟

الكليڤلندية فن التركيز ، فن ( تلخيص كتب كاملة في استعارة ، واستعارات كاملة في نعت ) ، كما يقول ديڤد لويد ، وهو من أوائل المعجبين ( مذكرات ، ١٦٦٨ ) . وهي تقف من شعر دَنْ كما تقف البِتراركية من پتراركا ، لأننا في الأساليب المتكلفة لدى اتباع كليڤلند و پتراركا نستطيع ان نلمس أسلوب شاعر آخر اعظم من مقلديه . فبينما ذهب اتباع پتراركا الى تقنين مفرداته وتجاهل روحيته ، نجد كليڤلند يخفف عنفوان العبارة في شعر دن ، ويصعّد الظرف ، ربما بالرغم منه ، لانه كما يقول لڤين ، ( عندما يستدعى العقل لنجدة العاطفة ، يغدو من الممكن خلق الصور الشعرية تبعا لصيغ موصوفة ) ( ص ٤٧ ) وكانت صيغ كليڤلند مزاج متبحّر في المعرفة ، تقترب من الزخرف المرعب . وكنموذج من فترة الانحطاط

( بالمعنى الادبي الصرف للكلمة ) جعل كليڤلند الأسلوب الماوراطبيعي موضوعا لشعره ، يتناول كل قصيدة كفرصة يعرض فيها ما لديه من ظرف وبلاغة قول . لذلك أصبحت المجازات الماوراطبيعية عرضة لأشد الهجوم في أسلوب كليڤلند ، حيث انحسرت العاطفة أمام العقل وعاد كل شيء يسير ليستعرض البراعة الذهنية .

عندما يساوي درايدن بين الكليڤلندية وبين الصورة البلاغية المسماة ( التحريف ) فانه يشدد الحملة ضد كليڤلند باستثارة التحيّز البلاغي التقليدي ضد التشبيهات الغامضة والمجازات بعيدة المنال . والمعنى الحرفي لتلك الصورة البلاغية بالاغريقية هو ( إساءة الاستعمال) .تأخذ ميريام جوزف مثالا من مسرحية ماكبث ، ( لقد تعشّيتُ كفايتي مع المرعبات ) ( ١٣/٥/٥ ) وهي تفسر معنى ( التحريف ) فتقول : ( هو جرّ كلمة ، فعل أو صفة في الغالب ، من استعمالها الصحيح الى آخر غير صحيح ، كأن يقول أحدهم : السيفُ يَبتلعُ ) ( ص ١٤٦ ) . لذلك فالزخرف الصوري المرعب له جذور في نوع من الشعوذة النحوية . ويرى هوسكنز أن التحريف ( أكثر استماتة بقليل من الاستعارة ) لأنه يعبّر عن شيء باسم شيء آخر لا يتساوق معه ، بل قد يكون على تمام النقيض منه ) ( **اتجاهات** ، ١٦٠٠ ، ص ١١ ) ، وهذا قد يؤدي الى القول ان مزدوجة

في قصيدة ڤون (الاعتكاف) (قدح الزناد، ١٦٥٠) هي من الاسلوب التحريفي :

ولكن (أواه) روحي من كثرة الانتظار
شُرِبت، وهي تتعثر في الطريق .

تقول تيوف، (في التحريف لا نحسّ أكثر من الوخزة عند نقطة التلامس. وينتظر الشعراء من القارىء ان ينتزع الايحاءات غير الضرورية بحماس يقترب مما يفعلون) (ص ١٣٢) .

عندما يكون التركيز موضع مديح تلتمس الكليڤلندية لتفسيره، وهذا ما يشرح سبب وجود صفات كليڤلندية عند شاعر يسبق كليڤلند مثل چاپمن (مثل أبياته التي تبدأ بقوله (قدم الحب في عينه)) . لقد جعل مارڤيل الصفات الكليڤلندية تبدو مسألة سهلة :

والآن صيادو السمك المبلّلون
بدأوا يرفعون زوارقهم الجلدية ؛
ومثل قدمين منتعِلتين متقابلتين،
نعّلوا رؤوسهم في زوارقهم .

ولكنها لم تكن مسألة سهلة عند كولي، وبخاصة عندما كتب المقطع الأول من (الحب والحياة) (الحبيبة، ١٦٧) :

من المحتم انني في اثني عشر شهراً مضت ،
قد أحببت ما يعادل عشرين سنة ويزيد :
فحساب الحب يجري أكثر سرعة
من ذلك الذي يعد علينا سنيّ حياتنا :
لذا فرغم أن حياتي قصيرة ، سأكون
أعظم معمّر في الحب .

يبدو على هذه الأبيات كأنها مسودّة مبكـرة لقصيدة كليفلندية ناجحة . والغرض الذي يسعى اليه كولي في ذلك البيت الاخير لهو مما يليق بكليفلند فعلا ،ولكن كولي الذي نصّب نفسه كبير الشعراء يلهث فوق قمم من التفسير كي يصل الى غرضه . وكان بوسع كليفلند ان يبلغ ذلك بمزدوجة واحدة .

# ٤

# تدَهور المجاز الذهني

لو استدعينا رجل تحرّيات أدبية للتحقيق في موت المجاز الدهني لراودته فكرة مؤداها انه امام قضية انتحار لا قضية اغتيال . ان عبادة ( الأشباه ) البارعة قصّرت من عمر المجازات الذهنية ، وهو ما نجده في شعر إدوارد بينلوز ، الذي تجاهل نصيحة كان قد أسداها بنفسه ( لا تبهرج نفسك بالإستعارات ) خلال اكثر قصائد ثيوفيلا ( ١٦٥٢ ) ، ولكنه راح ينظم أشعارا كهذه ( ٦٨/٥ ) يتخيل فيها أيام الشتاء :

عندما الرياح
قاسية الأنفاس ، بصقيع الزَبَد ،
تجلل هامة الأشجار الصلعاء ، وتزجّج الجدول
الثرثار : تكون ملاعب الصيف قد ولّت ، وتغدو
صيحة الشتاء ( لقد أذنبت ) مجللة بالبياض .

يبدو هذا الكلام أشبه بمعارضة ساخرة ، ولكنه ليس

كذلك ، وقد كان من السهل نسبياً على صاموئيل بتلر أن يلفّق شبه نظرية جمالية لهذا الاسلوب في الكتابة عند الشخصية التي رسمها لتمثل ( الشويعر ) ، فيقول : ( عندما يكون التصوير أكثر غموضاً مما سبقه من معنى ، من الضرورة ان يوضح التصوير ذلك المعنى ، لأن الضدَّ يُظهر حسنَه الضدُّ ) . إن قراءة ثيوفيلا تجعل المرء يخرج بتعاطف أكثر من المعتاد مع رأي سر جون بومونت ( كما عبّر عنه عام ١٦٢٩ في قصيدة ( صاحب الجلالة الراحل) ) بأن الشعر يجب أن يحوي

اشباهاً مركّزةً ناعمة التكوين
لا تضايقها معارف ، بل تتوجها الطبيعة .

وكان مما ساهم في التدهور على المدى الطويل التحوّل من الظّرف الى الفكاهة وما تبع ذلك من توكيد حدة الاقتضاب في المجازات الذهنية . تصوّر أبيات كليڤلند ( في خنثى ) هذا الإتجاه بالذات :

وهكذا ، فالزواج ينمّ عنك
في وقارٍ جليل ،
لأن الزوج والزوجة يصنعان معاً
خنثى كاملة واحدة تقبلها الأعراف .

ومثل ذلك هذه الطعنة التي وجهها كليڤلند الى عجوز في قصيدة اخرى :

ومع ذلك ، فقد مرّ زمان طويل منذ سقوطك
فالزنى عندك منذ القِدم .

وفي أواسط القرن السابع عشر ، على ما يبدو ، لم يعد بمقدور الكثير من الشعراء ، باستثناء آندرو مارڤيل ، أن يحفظوا توازنا بين العناصر التي تكوّن المجاز الأصيل في إيحائه ، ومعنى ذلك ان المجازات الذهنية قد أصابها الوهن بفعل أنواع شتى من الإفراط ، حتى قبل أن تبدأ محاولات منظمة للقضاء عليها . لذلك يجب أن ننظر الآن في بعض تلك المحاولات .

كان مما ضايق المجازات الذهنية أول الأمر ما طرأ من تطورات على النظرية الأدبية في القرن السابع عشر ، وبخاصة الفكرة القائلة ان لا مكان للمجازات الذهنية في الشعر الملحمي . ويمثل هذا الموقف سر وليم الكساندر في اناكريسيس ( ١٦٣٤ ) حيث يصدّق على رأي سبيروني بأن قصيدة تاسّو اورشليم محـرّرةً ( تمتلىء بالمجـازات الدسمة ) مما يبعدها عن الصفة البطولية ( سپنگارن ، ١ ، ١٨٥ ) . واذا أرجعنا البصر لبدا هذا القول أشبه بالنهاية المدببة في الوتد ، لأنه اثناء مـا كانت نـظرية الكـلاسية المحدثة عن اللياقة تتخـذ شكلها ، أُخـرجت المجازات الذهنية من حـظيرة الأسلوب الـرفيع وأنـزلت الى مرتبـة الأساليب الدنيا ، وبخاصة أثناء تقديم تحليل يفسّر طبيعة

الشعر الملحمي : فكان من يكتب كتابة ( جادّة ) في أواخر القرن السابع عشر يُنصح بتجنّب المجازات الذهنية تجنّباً كاملا . ومما يمثل الموقف الجديد شكوى درايدن في مقال في الهجاء (١٩٦٣ ) بأن شعر تاسّو ( يطفح بالمجازات ولذعات الإبيگرام والظرافات ؛ وجميعها دون منزلة الشعر البطولي ، لا بل تناقض طبيعته ) . ولكن ڤرجيل ، من الناحية الثـانية ، يكـون موضـع مدح في إهـداء سيلڤاي ( ١٦٨٥ ) لأنه ( يرتفع دوما فوق مجازات الظرافة الاپيگرامية والمغالاة الغليظة ) ( كير ، ٢/٢٧ ، ١/٢٥٦ ) . هنا يساق الجدل بأسلوب / جوناثان سويفت في / ( معركة الكتب ) ( المجازات ليست قديمة ، لذلك فهي حديثة ورديئة ) ، وكان يمكن القول ( وقد قيل ) بأن المجازات قديمة قِدم الديوان الإغريقي ولكن الحجة قد أهملت بسبب ضعف مستوى الابيگرامـات ، حتى ما يـوجد منهـا في الديـوان الاغـريقي . . لم يكن ثمة من يـريـد ان يقـرأ ( تفسيـر المجازات ) وهو عنوان مقال فكرّ كولردج يوماً في كتابته ( برينكلي ، ص ٥٢٦ ) . كما لم يكن ثمة مكان للمجازات في نمط المأساة الذي لا يقل منزلة عن الشعر البطولي ، وكان الكثير من القراء يسعدهم موافقة صاموئيل جونسن في قوله إن ( جدّية المأساة ووقارها ممّا يرفض بالضرورة جميع التعبيرات اللاذعة او الإيبيگرامية ، وجميع المجازات البعيدة وتضاد الأفكار ) ( رامبلر ، العدد ١٤٠ ، ١٧٥١ ) . وبعد أن

أزيحت من الملحمة والمأساة ، اضافة الى ما دون ذلك من أنماط مثل المرثاة ( ينظر : بكنهام ، **مقال في الشعر** ، ١٦٨٢ ) لم يسمح للمجازات بالبقاء حتى في الشعر الغنائي ، فقد كان يُرى فيها من العقلانية ما لا مكان له في الشعر الأصيل ( الشاعر . . . مضطر دوماً ان يتحدث الى القلب ) كما يقول جون دينس في ( ملاحظات حول الأمير آرثر ، قصيدة بطولية ) ( ١٦٩٦ ) . ( ومن أجل هذا ، فإن اللذعة والمجاز الذهني . . . يجب ان تنفى الى الابد من الشعر الحق ، لأن من يستخدم ذلك يتحدث الى العقل حسب ) ( **الأعمال** ، ١٢٧/١ ) . كان دينس يتحدث بلغة القلب عندما كان يشكو ان القصائد الغنائية عند والر و دينام قد ( أساءت اليها الرذائل الحديثة مثل المجاز الذهني ، واللذعة ، والتحوير والإبيگرام ، ( نفس المصدر ، ص ٤٠٨ ) . أي مستقبل كان يرتجى للمجازات الذهنية في الشعر الغنائي عندما غذا من الواجب إخضاع كل شيء الى صوت الحواس الحق ؟

وكان من نتيجة ذلك كله تحديد المجازات الذهنية بشكل جعل من الصعب تمييزها عن الايبگرامات والظرافات . وعندما حدث ذلك غدا من السهل على المتطرفين ان يصفوا المجازات الذهنية بالبريق الخلاب والوضاعة ، وانها دون الوقار المطلوب في الأدب الجاد .

هـذه خلاصـة فقرة في بيـان كتبه داڤنـانت في مقدمـة **گـونديبـرت** ( ١٦٥٠ ) حيث نجد في تعـريف المجازات الذهنية انها ( أشياء تشبه الحيل او الحذلقات اللغوية عند اصحاب الإپيگرامـات العاديين ) ( سپنگـارن ، ٢/٢٢ ) - والإپيگرامات عند أدوارد فيليپس هي ( حثالة الشعر ) قوامها ( المجاز الذهني ولذعة الظرف دون الابداع الشعري ) ( **مسرح الشعر** ، ١٦٥٧ ؛ سپنگارن ، ٢/٢٦٦ ) . وكان يظن ان الشعر الحق لا يجديه نفعاً ان يقوم على المجازات الذهنية ، لأن ( نسبة المجاز الذهني الى الطبيعـة كنسبة الأصباغ الى الجمال ) كما قال يوپ لزميله والش عام ١٧٠٦ ، ( اذ ليس من حاجة تدعو اليه ، بل إنه يخرّب ما يقصد إصلاحه ) ؛ ويضيف الى ذلك إعتراضاته الشهيرة في **مقال في النقد** ( ١١٧١ ) .

بعضهم يحصر ذوقه بالمجاز الذهني وحده ،
وبالأفكار الوهّاجة تقدح في كل سطر ؛
فرحين بعمل ليس فيه من لائق ولا صحيح ؛
فوضى برّاقة وكومة من حوشيٍّ ظريف . ( ٢٨٩ - ٩٢ )

اصبح المجاز الذهني والشعر لا يتساوقان في نظريات النقد في العصر الأوگستي ( أوائل القرن الثامن عشر بخاصة ) بحيث ان نيد سوفتلي قد وصف بالمتشاعر بنفس الوقت

الذي قدمه فيه آديسن الى العالم الأدبي قائلا ( إنه شديد الولع بنواعم المحسّنات الغوطية في مجازات الاپيگرامات ) ( تاتلر ، عدد ١٦٣ ، ١٧١٠ ) . وكلمة ( غوطي ) هي بالطبع من الكلمات المثقلة بالمعاني في الكتابات النقدية في هذه الفترة ، ورغم ان جون دنيس عاد بعد فترة وجيزة يخاطب النقاد محذراً بأن ( طريقة المجازات اللاذعة في الظرف كانت من الاساليب المعروفة منذ عهد بعيد قبل ان يصبح الغوط إسماً أو شعباً ) ( الاعمال ، ٢/٣٢ ) استمر النظر الى المجازات الذهنية على انها بربريات أدبية ، وخير مثال على ما يدعوه درايدن ( الظرف الزائف ) أو ما يدعوه آديسن ( الظرف المغشوش ) .

وبينما كان بالإمكان القول مع المنظِّرين الايطاليين ان المجازات الذهنية تمثل نمطاً من الادراك يقوم على المشابهة ، وهو لذلك لا يقل اهمية عن القدرة المنطقية ذاتها ، أصبح الآن من الشائع جداً النيل منها لما يشوبها من هلهلة عقلية . ففي عالم ديكارتي يقوم على أفكار واضحة مستقلة ، يبدو على المجازات الذهنية نوع غريب من المفارقة التاريخية ، بما تستثيره من لا عقلانية بشكل مكثّف . اذا كان المعنى الجيد هو المعيار فإن المجازات الذهنية كانت تقدم معنى رديئاً ؛ وهي قد تكون قادرة على التسلية ، لكنها لا تكاد تقوى على التعليم ؛ وهي مشحونة

بالفكر اكثر مما تحتمل قصائد الحب وليس فيها من الفكر ما يُرضي المفكرين . يقول درايدن في تقديمه كتاب **إينياس** ( ١٦٩٧ ) أن ليس غير الصنف الأدنى من القرّاء من ( يفضل المماحكة او المجاز الذهني او الإپيگرام على المعنى السليم والتعبير الانيق ) ( كير ، ٢٢٣/٢ ) ؛ وقد كان هذا رأي غيره من المدافعين عن المعنى السليم ، مثل آديسن ، الذي أضفى القداسة على عبارة درايدن في العدد الثاني والستين من مجلة **المتفرج** ( ١٧١١ ) . ويمكن تقدير صعوبة كتابة شعر في اسلوب المجاز الذهني في العصر الجديد من النظر في مجموعة كولي **الحبيبة** ( ١٦٤٧ ) ، حيث نجد المجازات الذهنية انيقة ظريفة ولكنها في التحليل الأخير محض زينة ؛ اذ كيف يتسنى للمرء الظن بأن صوره الشعرية صادقة اذا كان يعتقد أن الصدق مقصور على ( الجمعية الملكية ) ؟

من المفيد ان نتذكر أن الحملة ضد المجاز الذهني في العصر الأوگستي قد أثارها الشعر الماوراطبيعي **المتأخر** ، وهو شعر يكون الدفاع عنه أصعب كثيراً من الدفاع عن شعر جون دَنْ ومقلّديه المتقدمين ، ثم إن الأوگستيين كانوا على مقربة شديدة من أسلوب في الكتابة يمقتونه بحيث لم يكن بوسعهم النظر اليه في تجرّد . كان في وسع كولردج في شبابه ان يتسلى بالمجازات المستغربة في شعر هربرت أو

كوارلز ، أو يطيل النظر في إبداع جدلي مستغلق جعل بمقدور دَنْ أن ( يضفّر محراك النار الحديد فيجعله عُقَد الحب الصحيح ) ( برينكلي ، ص ٥٢٦ ) ، ولكن معاصري توماس پرات لم يكن في طوقهم مثل ذلك الترف . ثمة مقطع شهير في تاريخ الجمعية الملكية ( ١٦٦٧ ) يحث ذوي الالباب على تجنّب ( حيلة الإستعارات ) ليطوروا محلها ( طريقة في الكلام ، قريبة ، واضحة ، طبيعية ( سپنگارن ، ٢/١١٧ وما بعدها ) . لم يعد الغموض النمط الشائع وصار الشعراء يُنصحون بعدم محاولة التفوق على من حاول ان يبزّ دَنْ . وكان شعر والر اشد اقتراباً من المثال الجديد مما استطاع شعر بينلوز أن يبلغه ؛ وصارت كلمة ( سهل ) عبارة قبول بقيت كذلك حتى سنوات بعيدة من القرن اللاحق . ( سكلنگ الطبيعي السهل ) هي عبارة ترددها إحدى شخصيات كونگريف . والذي تعنيه يفسّره الناقد الذي حدّد أهم اوصاف المجازات الذهنية في الشعر الماوراطبيعي . ( الشعر السهل ) يقول صاموئيل جونسن ( آيدلر ، العدد ٧٧ ، ١٧٥٩ ) ، ( هو ذلك الشعر الذي يكون التعبير فيه عن الأفكار الطبيعية دون إرغام اللغة ) لأن ( اللغة قد تلاقي إرغاماً بفعل تعبيرات خشنة او جريئة ) وبخاصة في الشعر الماوراطبيعي حيث ( تربط أكثر الأفكار تنافراً تحت نير الإرغام ) . لقد استطاع بعض صانعي الذوق ان يمسك بطرفي العصا لفترة ، فكانوا يهاجمون المجازات

الذهنية في المقدمات النقدية ولكنهم ينجحون في تسريب بعضها الى اشعارهم بالذات ( فبعض أحكام درايدن ، مثلا ، تبدو اشبه باعترافات مؤلف مجازات آبق عندما ينظر اليها بجانب مرثاة نظمها عام ١٦٤٩ بعنوان ( في موت اللورد هيستنگ ) . ولكن بحلول اوائل القرن الثامن عشر كان الشعر الجديد يسير في ضوء البيانات الجديدة دون تردد .

ولكن الذي حدث أن أعنف الهجمات على المجازات الذهنية لم تكن موجهة نحو الشعر بل نحو أسلوب الوعظ ( الظريف ) ، مما يساعدنا في فهم ذلك التحول في الذوق الذي تسبّب في انخفاض قيمة المجازات الذهنية في الشعر . ومن الأمثلة قريبة المنال دراسة جون إيچارد : **الأسباب والدوافع وراء احتقار رجال الكنيسة** ( ١٦٧٠ ؛ وقد أعيد طبعها في مجموعة آربر : **مخزن غلال انگليزي** ( ١٨٩٥ ) ، ٧/٢٤٥ وما بعد ) . يضم جزء من هذا الكتاب احتجاجا ضد ( العبارات العجيبة ) و( الإستعارات الخشنة التي تقارب التجديف أحيانا . . . غالبا ما تصدر عن المنابر ، وتتردد بشكل مميت مما لا يشرّف رجال الكنيسة ) ( ص ٢٦٥ ) . ومما يقلق ايچارد الضرر الذي يمكن ان يورثه ( استعمال الإستعارات المريعةاستعمالا غير حكيم ) ( ص ٢٧١ ) تلك الاستعارات التي تبتعد بعداً خطراً عن الاشباه المألوفة في الكتاب المقدس . ثم يستطرد قائلاً : ( اما عن رجال المنابر من أصحاب الاستعارات والاشباه ،

فإنهم لا يجدون في الكتاب الا ما هو خافت خامل ! فهي لا تقرقع ولا تفرقع ! فهي في متناول اليد وفي حدود المعرفة المبتذلة ! فثمة القليل على هذه الجهة من القمر مما يرضيهم ! فقياماً الى ( المتحرك الاول ) ، الى تقلبات لافلاك ! ونزولاً الى بطون الارض وكنوزها الدفينة ! وهلم الى بيرو و جامايكا ! فالبلاد التي تعيش على اشباه بلدية لا قيمة لها ! ) ( ص ٢٧٥ ) . ويبدو انه يتحدث عن المجازات الذهنية في قصيدة ماوراطبيعية . تشكل ( العبارات العجيبة ) واحداً من اهداف الهجوم عند جوزف گلانڤيل : **مقال في شؤون الوعظ** ( ١٦٧٨ ) ، حيث يرى الكاتب ان ليس ما يدعو لتقديم حقائق الكتاب المقدس ( في إطار من العبارات شائعة النمط والمجازات الذهنية ) ( سپنگارن ، ٢ ، ٢٧٦ ) . وعبارة الشكوى الذائعة ان الوعّاظ الظرفاء يموّهون السوسن بالذهب . ويلاحظ المرء ان إيجارد و گلانڤيل لايبدو عليهما معرفة تفسيرات **مجازات المواعظ** من النوع الذي كتبه تيزاورو مثلا . فهما يقدمان عوضا عن ذلك ، وبما يشبه اسلوب تيليتسن في الصفاء ، وجهة نظر تشبه ما اتخذه درايدن و آديسن في مسائل جمالية ، وعن طريق ذلك ساعدا في تقوية المعارضة عن طريق الإصرار ان استخدام المجازات الذهنية بعيدة المنال يشكل نوعا من الافراط يفتقر الى الذوق ونوعا من الخيلاء يعوزها الوقار .

وقد نتج عن ذلك ان الذين كانوا يكرهون المجازات لم يجدوا من الضروري إقامة كراهيتهم على أسباب جمالية . أما المدافعون عن الأسلوب الواضح في الأدب فهم يميلون الى الدفاع عن الوضوح في كل شيء آخر ، لذلك فهم يساوون بين التزويق وبين الفساد ، وبخاصة فساد الأخلاق وفساد الدين . لذلك كان ينظر الى المجازات أحيانا على أنها من البذخ البابوي ومن أمراض الأسلوب التي استشرت في فترات من جهالة الكهّان ولا تحتمل بين اتباع كنيسة الاصلاح . كما يعبّر عن هذا الرأي في وضوح متعصّبون آخرون من أعداء أسلوب المجازات الذهنية في الوعظ ، كالرأي الذي يسوقه ميچل ومؤداه أن خطباء المنابر يجب ألا يغوصوا في ( زبَدَ المجازات الذهنية وأحابيل الظرف ) التي جمعت من ( مزابل خدم البابوية وبهاليل الكهّان ) ( ص١٥٤ ) . مثل هذا الموقف ، لكن بشكل أكثر خفوتاً ، نجده عند الكثير من أعداء أسلوب المجازات الذهنية في الشعر ، يعبرون عنه تعبيراً واعياً أو غير واعٍ . ونلمس ما يشبه هذا الموقف في شكوى كوپر أن ( الظرف الرائع لدى كولي كان يجب ان يبقى ( حبيسا في غشاوات الأروقة ( الواجب ، ١٧٨٥ ، ٤/ ٧٢٥ وما بعد ) وهي صورة تذكرنا بالاحتقار الذي يكنّه فرانسيس بيكن للرواقية . ونلمس ذلك بصورة أوضح في ملاحظة هازلت أن كراشو كتب

بذلك الاسلوب نتيجة ( لتحوّله من البروتستانتية الى الپاپوية ( وهي نقطة ضعف كانت تميل اليها « العقول النفاذة » لدى الشعراء في هذه الفترة ) ( **الأعمال** ، ٤/٥٣ ) . وحتى كولردج يبدو انه كان يخشى أن حنينه الى المجازات الذهنية في شعر التقوى كانت له جذور لاهوتية ، فرغم انه كان يعجب ببعض قصائدها هارقي في الكنيس ( ١٦٤٠ ) راح يحث نفسه ( ليتذكر عبادة الروم الكاثوليك ، وأنها نشأت من استعارات مبهرجة كهذه ) ( برينكلي ، ص ٥٣٧ ) . وربما لم يكن من باب الصدف أن دراسات متعاطفة عن المجازات الذهنية في عصر الانبعاث بدأت تظهر في عصر أصبح يمكن فيه للپاپا أن يتناول الشاي مع رئيس أساقفة كانتربري .

لم يكن بالإمكان حتى حلول هذا القرن إعادة الإعتبار للمجازات الذهنية كعناصر شرعية في فن الشعر ، وقد حدث هذا في عقابيل انفتاح شديد على شعر جون دن . وكان النقد الرومانسي يسير في الاتجاه الذي اختطّه له جون دينس قبل سنوات من ذلك ، وكان ينظر الى المجازات الذهنية بوصفها ظاهرة من ظواهر المخ ، شديدة البعد عن بلاغية الشعور الحق ، بحيث تنم عن عدم الصدق لدى من يستعملها . وفي نهاية القرن التاسع عشر كان هذا التساؤل مألوفاً : لماذا اضطر سدني الى استعمال تلك المجازات الذهنية التقليدية في استروفيل وستيلا اذا كان فعلا

يحبّ پنيلوپه ديڤرو ؟ ومن هنا ورثنا الفكـرة القائلة ان المجاز الذهني شيء عابث ومصطنع وأدنى بكثير من الصورة الشعرية . ومن المستغرب جداً ان براون لم يذكر كلمة **المجاز الذهني في** كتابه الضخم **عالم الصور الشعرية** (١٩٢٧)، الا مرة واحدة وبشكل عابر عند الاشارة الى ( مجـاز ذهـني غـريـب ) ( ص ١١٤ ) . ويـعـبـر ويلز عن بَـرَم المعـاصـرين بـالكلمـة عنـدمـا ابتكـر عبـارة **صـورة شعـريـة متـطرفـة** كمـرادف لـعبـارة **المجـاز الـذهني المـاوراطبيعي** ، وخصص جزءاً مستقلاً من كتابه لبحث ( صور الزينة الشعرية ، أو المجاز الذهني ) ( **الصور الشعرية ، ١٩٤٢** ) . وإني أتساءل إن كان هذا هو السبب الذي جعل كتاب ماريو پراتس **دراسات في المجاز الذهني** ( **١٩٣٤** ) ينشر بترجمته الانگليزية عام **١٩٣٩** بعنوان **دراسات في الصور الشعرية في القرن السابع عشر** ، رغم ان الكتاب يتناول العلاقة بين **الشعارات** وبين **المجازات** الذهنية ؟ وربما لم يكن لعبارة **المجاز الذهني أن تصبح** القريب الفقير لعبارة **الصورة الشعرية** لو ان عزرا پاوند استطاع أن يسبغ على أشعار( هـ د )صفة **مجازية** عوضاً عن **صورية** ،رغم **ان** قداسة ( حركة المجاز الذهني ) **في** الشعر الحديث سوف يستعصي عليها تطهير **المجـاز الذهني مما علق** به من ازدراء طوال قرنين ونصف من الزمان . ولكن لنمضِ **في** استعمال الكلمة حتى يقترح أحدهم بديلا او مجموعة

بدائل تكون أقل منعة في تعقيدها من الاصناف التي تقدمها كـريستين بـروكـ ـ روز في كتـاب **قـواعـد الإستعارة** ( نيويورك ، ١٩٥٨ ) . وأهم من كل شيء ، لنحتفظ بها بسبب ما علق بها من أمور تقليدية متناقضة في الغالب تجعلها مصطلحا غنيّ الايحاء عندما نتناوله تناولاً ذكياً .

# هوامش المترجم

## [١]

(١) أرى ترجمة مصطلح conceit بعبارة ( المجاز الذهني ) وهو ما يختلف عن ( المجاز العقلي ) في البلاغة العربية ، كما يتضح من الفصل . ولأن المطلح مولّد في الانكليزية فلا بأس أن أقول في العربية ( المجاز الذهني ) وحجتي في ذلك أن « المجاز جنس يشتمل على أنواع كثيرة ، كالاستعارة والمبالغة والاشارة والارداف والتمثيل والتشبيه وغير ذلك مما عدل فيه عن الحقيقة الموضوعة للمعنى المراد . » كتاب ( تحرير التحبير ) لابن أبي الاصبع المصري ، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف . القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٤٥٧ .

(٢) أرى ترجمة Wit اصطلاحا بكلمة ( الظرف ) العربية ، وهي تعني ما تعنيه الكلمة الانگليزية في استعمالاتها المختلفة . جاء في ( لسان العرب ) ان « الظرف البراعة وذكاء القلب . . . وقيل الظرف حسن العبارة . . . وقيل الحذق بالشيء . قال الاصمعي وابن الاعرابي : الظريف ، البليغ الجيد الكلام . . . والظرف في اللسان البلاغة » .

(٣) دار ايلي : واحدة من دور العلم القديمة في جامعة اكسفورد العريقة .

(٤) الغنائيات : واحدتها ( غنائية ) . هكذا أرى ترجمة sonnet الانگليزية وهي القصيدة المؤلفة من ١٤ سطرا ( بيتا ) ، تلتزم الوزن الايامبي الخماسي وهو خمس تفعيلات ، كل تفعيلة ذات مقطعين : صعيف وقوي . ويكون نظام القافية فيها واحدا من اثنين رئيسين ، في الاول تنقسم القصيدة الى ٨ + ٦ ابيات ، قوافيها : ا ـ ب ـ ب ـ ا ، ا ـ ب ـ ب ـ ا

وهو ( الثماني ) ويليه ( السداسي ) وقافيته ج - د - هـ مكررة، أو مطورة في حدود هذه القوافي . والنوع الثاني من نمط الغنائية عرف به شكسبير وقوامه ثلاث رباعيات ومزدوجة في الختام تجري على : أ - ب - ا - ب ؛ ج - د - ج - د ؛ هـ - و هـ - و ؛ ز - ز. أساس الغنائية ايطالي من عصر الانبعاث برع فيه پترارکا واتباعه ، وهي قصيدة تطاوع الغناء جرسا ومعنى ، وقد تطورت بعد ذلك في الانگليزية فشملت موضوعات شتى قد لا يطاوع بعضها الغناء ، ولكن الاصل غنائي .

[٢]

(١) الشعر الماوراطبيعي metaphysical هو أسلوب في كتابة الشعر الانگليزي عرف في أوائل القرن السابع عشر ، وبخاصة عند جون دن ، يتناول موضوعات الحب او التقوى او الوصف ، ويبتعد عن ( الطبيعي ) من مالوف الأوصاف بشكل يدعو الى اعمال الذهن واطالة النظر .

(٢) عصر الانبعاث في انگلترا ، مصطلح فضفاض يطلق على آواخر القرن السادس عشر في الادب الانكليزي واوائل القرن السابع عشر .

(٣) النقيضة paradox من المحسنات البلاغية ، عبارة يبدو على ظاهرها انه يناقض باطنها ، ولكنها صحيحة ، لانها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضات . فالتناقض الظاهر في النقيصة يغلب ان يوجّه اهتمام القاريء الى نقطة بعينها كما في هدا المثال من پوپ في « مقال في النقد » :

قد يتسبب كبار الأدباء في أذى رائع ،

فيبلغوا اخطاء لا يجرؤ على اصلاحها خير النقاد ، ويقصد ان الكاتب العظيم قد يصنع فضيلة من شيء قد يقلب الى مثلبة في يد كانت تعوزه البراعة

(٤) جون ليلي ( ؟ ١٥٥٤ - ١٦٠٦ ) كاتب ومسرحي انگليزي اشتهر بكتابه يوفيويس ، أو تشريح الظرف ، يعد مثالا في التأنق في العبارة .

(٥) جون دن ( ١٥٧١ - ١٦٣١ ) شاعر انكليزي مؤسس المدرسة الماوراطبيعية في شعر الحب ، التي تطورت الى شعر التقوى . تولى رئاسة كاتدرائية القديس بولص في لندن .

[٣]

(١) خيميائي : نسبة الى علم ( الخيمياء ) وهو الكيمياء القديمة التي كانت تسعى لتحويل ( المعادن الخسيسة ) الى ذهب .

(٢) گونگوري : نسبة الى گونگورا ( ١٥٧١ ـ ١٦٢٧ ) آخر الشعراء الاسپان الكبار في العصر الذهبي ، وكان قسيسا ينظم الشعر المفرط التزويق، پترارکا ( ١٣٠٤ ـ ٧٤ ) شاعر ايطاليا الغنائي الاكبر ، لا يفوقه سوى دانته ، اشتهر شعره في ( كتاب الاغاني ) وغزله بحبيبته لورا . مارينو ( ١٥٦٩ ـ ١٦٢٥ ) شاعر ايطالي اشتهر بـأسلوبه المنمق الذي اثر في آداب أوربية عدة .

(٣) يحسن بالقارىء العربي أن يرجع الى ( كتاب الزهرة ) لابن داود الذي كتبه ببغداد في أواخر القرن التاسع الميلادي ، والى كتاب ( طوق الحمامة ) لابن حزم الاندلسي الذي كتبه بعد ذلك بقرنين ، وكلاهما سبق ظهور شعر الحب الاوربي الاول عند الشعراء ( التروبادور ) في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي ، ذلك الشعر الذي يعـده أهم الباحثين أساس الحب الدنيوي الذي ازدهر في ايطاليا في عصر الانبعاث من القرن الرابع عشر فصاعدا ، وأثر في الشعر الاوروبي عموما ، وبخاصة الشعر الانگليزي في القرن السادس عشر .

(٤) سافو ، أول شاعرة اغريقية من القرن السادس ق .م يتميز شعرها بعاطفة مشبوبة ووزن دقيق .

(٥) پاندورا ( وتعني بالاغريقية : جميع الهـدايا ) وهي أول امـرأة على الارض ، امر زيوس بخلقها انتقاما من الرجل ، وارسلها زوجة الى أخ پروميثيوس ، ومعها صندوق أمرها بعدم فتحه . ولكنها عصيت الامر وفتحته فاطلقت جميع الشرور التي نزلت بالانسان ولم يبق في داخله سوى الأمل .

(٦) أسماء الاحجار الكريمة ، والازهار ، وأغلب الاشجار ، والاسماك ، والكلاب . . . تكاد لا تتفق المعاجم العربية على وصفها . وفي ترجمة ( زرقة اللازورد ) احتيال على الاصل الذي يعني نوعا من الحجر الكريم الازرق ويعني زهرة المنثور ( الزرقاء ) كذلك

(٧) ثزبي : صبية من بابل ، حبيبة بيراموس ، التي هربت من وجه أسد اثناء اجتماعها بحبيبها ، فسقط عنها منديلها . ولما عثر عليه بيراموس وجده ملطخا بالدماء فقتل نفسه . ولما عادت ثزبي لتشهد حبيبها القتيل قتلت نفسها للتو ، فنبت في الموضع شجرة توت ثمرها أبيض مشرب بالحمرة .

(٨) ويسمى في البلاغة العربية ( جناس التصحيف ) ، وهو ان تنثر أحرف الكلمة لتعيد تركيبها فتصنع كلمة جديدة تربطها مع الاولى كنوع من المحسنات اللفظية وفي الهامش (١٢) مثال على ذلك .

(٩) پاريس : ابن برايام ملك طروادة ، اغوى هيلانة زوجة مينلاوس أن تهرب معه فأثار غضب سبارطة والاغريق ضد طروادة فكانت الحرب الشهيرة التي خلدها هوميروس في ( الالياذة ) . عندما كان باريس يعيش على جبل ( آيدا ) طلبت منه الالهة ان يحكم في جمال الالهات الثلاث : هيرا ، وأفروديايته ، وأثينه، فحكم الى جانب أفروديايته ، التي وعدته بأجمل امرأة في العالم زوجة له ، وكانت قصة هيلانه .

(١٠) جوبتر : كبير الالهة، مارس : اله الحرب ، كيوپيد : اله الحب .

(١١) لغة الشعارات خليط من الانكليزية والفرنسية ، كما في هذا المثال ، حيث ترد كلمات : فضة ، أقراص ، وبعدها كلمة ذهب جميعها بالفرنسية ، وبتركيب لغوي يقتصر على أصحاب حرفة صنع الشعار . يشبه هذا ما نجده اليوم في ( لغة الخياطين ) مثلا ، اذ ترد كلمات فارسية او ايطالية او فرنسية في حرفتهم .

(١٢) أدوارد بينلوز ( ؟ ١٦٠٥ - ٧٦ ) شاعر انكليزي اشتهر بديوان «ثيوفيلا» الذي جر عليه سخرية الشعراء والنقاد المعاصرين لما فيه من افتتان بالتصوف واللاهوت والمفردات المولدة والمنحوته والعبارات الغريبة فلو كتب اسمه Edvvard Benlowes هكذا ، لأمكن استخراج عبارة Sun-ward Beloved أي محبوب ( باتجاه ) الشمس ، وهذه احدى صفات زهرةالثالوث ( پانسيه ) أي (فكرة) كما في المتن ، وهذا أحسن مثال على ( الأناگرام ) أو ( جناس التصحيف ) .

(١٣) كل امرىء : Everyman هو تجريد يمثل الشخصية الرئيسة في

مسرحية أخلاقية - دينية بهذا العنوان ، ذات أصل هولندي . والشخصيات الاخرى هي : الله ، الموت ، القربي ، الاعمال الصالحة ، المعرفة . . موضوع المسرحية هو استدعاء ( كل امرىء ) أمام الموت ، فيجد أن لا رفيق له سوى الاعمال الصالحة في مواجهة الموت .

(١٤) لم أعثر على هدا النص في الموضوع المذكور ، ولعله خطأ من المؤلف .

# مراجع مختارة


ALDEN, RAYMOND M., 'The Lyrical Conceit of the Elizabethans', *Studies in Philology*, xiv (1917), pp. 129-52.

ALDEN, RAYMOND M., 'The Lyrical Conceits of the "Metaphysical Poets"', *Studies in Philology*, xvii (1920), pp. 183-98.

BATESON, F. W., *English Poetry: A Critical Introduction*, London, 1950.

BROWN, S.J. M., *The World of Imagery*, London, 1927.

COLERIDGE, S. T., *Coleridge on the Seventeenth Century*, ed. R.F. Brinkley, Durham, N.C., 1955.

CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trans. Willard R. Trask, London, 1953.

DENNIS, JOHN, *The Critical Works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, 2 vols., Baltimore, 1943.

DRYDEN, John, *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker. 2 vols., Oxford, 1900.

DUNCAN, JOSEPH E., *The Revival of Metaphysical Poetry*, Minneapolis, 1959.

FREEMAN, ROSEMARY, *English Emblem Books*, London, 1948.

HALIO, J. L., 'The Metaphor of Conception and Elizabethan Theories of the Imagination', *Neophi-*

*lologus, L. (1966), pp. 454-61.*
HOLMES, ELIZABETH, *Aspects of Elizabethan Imagery,* Oxford, 1929.
HOSKINS, John, Directions for Speech and Style [c. 1600]. ed. Hoyt H Hudson, Princeton, 1935.
JOHN, LISLE CECIL, *The Elizabethan Sonnet Sequences: Studies in Conventional Conceits,* New York, 1938. The best study of sonneteering conceits.
JOHNSON, SAMUEL, *Johnson: Prose and Poetry,* ed. Mona Wilson, London, 1950.
JOSEPH, MIRIAM, *Shakespeare's Use of the Arts of Language,* New York, 1947.
KANE, ELISHAK., *Gongorism and the Golden Age,* Columbia, 1928.
KANTOROWICZ, E. H., 'The Sovereignty of the Artist· a Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art', in *Selected Studies,* New York, 1965, pp. 352-65.
LEA, KATHLEEN M., 'Conceits', *Modern Language Review,* xx (1925), pp. 389-406.
LEVIN, HARRY, 'John Cleveland and the Conceit', *Criterion,* xiv (1934), pp. 40-53.
MAY, T. E., 'Gracián's Idea of the *Concepto', Hispanic Review,* xviii (1950), pp. 15-41.
MAZZEO, JOSEPH A., *Renaissance and Seventeenth-Century Studies,* New York, 1964. See especially the chapters on 'A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry' and 'Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence'. MIROLLO, JAMES
V., *The Poet of the Marvelous: Giambattista Marino,* New York, 1963, pp. 115-208· 'The Marinesque Style'.
MITCHELL, W. FRASER, *English Pulpit Oratory: A Study of Its Literacy Aspects,* London, 1932, pp. 148-94: 'Andrewes the "Witty" Preachers, and Donne'.

NETHERCOT, ARTHUR H., 'The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the Seventeenth Century', *Journal of English and Germanic Philology,* xxiii (1924), pp. 173-98.
NETHERCOT, ARTHUR H., 'The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the Age of Pope', *Philological Quarterly.* iv (1925), pp. 161-79.
NETHERCOT, ARTHUR H., 'The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the Age of Johnson and the "Romantic Revival"'. *Studies in Philology,* xxii (1925), pp. 81-132.
OGLE, M. B., 'The Classical Origin and Tradition of Literacy Conceits', *American Journal of Philology,* xxxiv (1913), pp. 125-52.
ONG, WALTER J., 'Wit and Mystery: A Revaluation in Medieval Latin Hymnody', *Speculum,* xxii (1947), pp. 310-41.
PEARSON, LU EMILY, *Elizabethan Love Conventions,* Berkeley, 1933.
POTTER, G. R., 'A Protest against the Term *Conceit',* *Philological Quarterly,* xx (1941), pp. 474-83.
PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* 2 vols., London, 1939, 1947. See especially the first chapter: 'Emblem, Device, Epigram, Conceit'.
PUTTENHAM, GEORGE, *The Art of English Poesy* (1589), ed. Edward Arber, London, 1869.
RICHMOND, H. M., *The School of Love: The Evolution of the Stuart Love Lyric,* Princeton, 1964.
ROSSKY, WILLIAM, 'Imagination in the English Renaissance: Psychology and Poetic', *Studies in the Renaissance,* v (1958), pp 49-74.
RUTHVEN, K. K., 'The Composite Mistress', *AUMLA,* no. 26 (1966), pp. 198-214.
RUTHVEN, K. K., 'The Poet as Etymologist', *Critical Quarterly,* xi (1969), pp. 9-37.
SCOTT, JANET G., *Les Sonnets Elizabethains,* Paris, 1929.

SIDNEY, PHILIP, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd, London, 1965.
SPINGARN, J. E. *(ed.)*, Critical Essays of the Seventeenth Century, *3 vols., Oxford, 1908.*
TUVE, ROSEMOND, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947.
TUVE, ROSEMOND, *A Reading of George Herbert*, London, 1952.
USTICK, W. LEE, and HUDSON, HOYT H., 'Wit, "Mixt. Wit", and the Bee in Amber', *Huntington Library Bulletin*, no. 8 (1935), pp. 102-30.
WARNKE, FRANK J., and PREMINGER, ALEX, 'Conceit', in *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, *et al.*, Princeton, 1965.
WATSON, GEORGE, 'Hobbes and the Metaphysical Conceit', *Journal of the History of Ideas*, xvi (1955), pp. 558-62. See also the reply by Theodore M. Gang, *ibid.*, xvii (1956), pp. 418-21.
WEBBE WILLIAM, *A Discourse of English Poetry* [1586], ed. Edward Arber, London, 1871.
WEINBERG, Bernard, History of Literacy Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols., Chicago, 1961.
WELLS, HENRY W., *Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature*, New York, 1924.
WILLIAMSON, GEORGE, *The Donne Tradition*, Cambridge, Mass., 1930. Part of chapter 4 is on 'The Conceit'.
YATES, FRANCES A., 'The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's *De Gli Eroici Furori* and in the Elizabethan Sonnet Sequences', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vi (1943), pp. 101-21

# محتويات الكتاب

يصدر قريباً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر

موسوعة المصطلح النقدي ـ المجلد الثاني

**دار نعمة للطباعة**
الرملة البيضاء تلفون ٨٠٢٢٤٦ بيروت

# موسوعة

# المصطلح النقدي

سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول مصطلحات ومفهومات التي دخلت النقد الأدبي في العصر الحديث، تستعرض أمثلة من آداب لغات عالمية تعين على تمثل المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني. مثل: الرومانسية - الواقعية - الملحمة - الرعوية - الحكاية - الرمزية - الأسطورة - القصة القصيرة - الشعر الحر.

المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

الثمن ٥٠ ل . ل